



Universidad de Chile
Facultad de Artes
Escuela de Postgrado
Programa de Magíster en Artes mención Musicología

Las Novias del Rock

Rockeras chilenas en la postdictadura

(1990 – 2010)

Tesis de Postgrado para optar al grado de Magíster en Artes mención Musicología

Guadalupe Becker Gana

Profesor guía: Cristián Guerra Rojas

Santiago, Chile

2014

Universidad de Chile
Facultad de Artes
Escuela de Postgrado
Programa de Magíster en Artes mención Musicología

Calificaciones

Las Novias del Rock

Rockeras chilenas en la postdictadura (1990 – 2010)

Guadalupe Becker Gana
Profesor guía: Cristián Guerra Rojas
Calificación: _____
Santiago, Chile
2014

Agradecimientos

Quisiera agradecer a todas las chicas que me abrieron sus puertas y regalaron un tiempo para estas conversaciones. A sus mánager y a sus familias. Y a las que nunca pude encontrar. A Kika y Fernando, por su confianza. A Loreto y Miguel Ángel, por su paciencia y su ayuda. A Mariana León y Sebastián Gallardo, por su buena disposición y sus increíbles ideas. A Marcela Pérez, por haberme abierto los ojos. A Memoria Chilena, al Archivo de Música de Biblioteca Nacional, al CIEG de la Universidad de Chile. Gonzalo Donoso, Isabel Díaz y Teresa Rojas. Al Femfest. A Paloma Castillo y Roser Fort. La profunda marca de Esperpéntica. A mis queridos profesores de música: Cecilia Margaño, Magdalena Rivas, Alejandro Reyes, Fernando García, Víctor Saavedra, Cristián Guerra, Luis Merino, Juan Pablo González, Alejandro Vera, Myriam Singer, Mauricio Cortés, Coco Gómez, Rodrigo Torres, Víctor Rondón, Jorge Martínez, Jean Pierre Karich, Aliosha Solovera, Ruby Reid, y Nancy y Anita. Al Magíster. Anne. A Juan Carlos Poveda por su bibliografía incondicional. A Laura Jordán. A Bárbara y Coni, por su eficiencia y sus comentarios. Graciela y Caro, Pato Díaz por su constante interés, Juanpa Fuenzalida, José Miguel Marambio y Pablo Ugarte. Óscar Sayavedra, María Ignacia Edwards, Francesca Ancarola, Cecilia Cordero y Ernesto Holman y Pancho Casas. Y muy especialmente a Sebastián, por las interminables y delirantes conversaciones, por su paciencia infinita y apoyo constante. A Damián, por esperar. A mis padres, como siempre.

Tabla de contenidos

Resumen	8
Introducción	9
PRIMERA PARTE	
I. Las mujeres en la música chilena (1900-1950)	21
Del salón al conservatorio	
Las cantoras	
A escena	
El rock&roll	
II. La musicología de género en Chile	49
III. El rock chileno en posdictadura (1989-1998)	63
La transición y la industria del rock	
IV. Antecedentes históricos:	91
Las pioneras: antes y durante la dictadura (1960 – 1989)	
Rockeras chilenas de los setenta	105
Ochenteras	127
Época de transición	164
SEGUNDA PARTE	
I. Rockeras chilenas en postdictadura (1989-1998)	172
Heavy metal, rock y punk	175
Bajistas del post punk	217
Pop y música alternativa	227
Soul, funk y hip-hop	248
Solistas pop	288
Música electrónica	311

II. Rockeras chilenas en los 2000 (1998-2010)	330
Conclusiones (y visiones)	365
Bibliografía	379
Glosario de nombres	387

Resumen

Este trabajo está marcado por dos objetivos principales: la generación de bibliografía de género respecto de la música chilena y la formulación de una mirada crítica que se aproxime a los paradigmas del género desde nuestra geografía cultural.

A través de las experiencias de alrededor de treinta mujeres entrevistadas, se intenta entablar una reflexión en el lector acerca de los principales tópicos tratados por la musicología de género, a partir de sus testimonios y visiones. Los testimonios de las entrevistadas pretenden, por un lado, entregar diversidad de miradas y vivencias en torno a un tema central que es la profesión musical y el género, mostrar opiniones y reflexiones que permitan entrever cómo operan los parámetros del género en la música a partir de la subjetividad como motor generador de conocimiento, así como poner a la luz una serie de nombres olvidados o anónimos que resultan relevantes para una investigación de esta naturaleza. Por otra parte, la revisión bibliográfica estructura el corpus de las secciones introductorias y finales, junto a la revisión de diversidad de fuentes secundarias y terciarias que han sido utilizadas para esta investigación.

Finalmente, luego de diversos intentos por aplicar parámetros de género en el análisis musical de algunas muestras a partir de algunos modelos escogidos, se ha decidido omitir en esta tesis dichos intentos, luego de concluir que ello no forma parte de los objetivos de este trabajo.

Introducción

Este escrito muestra un estado, transitorio, de un proceso de investigación. Esta tesis nació de una experiencia personal: comencé a trabajar sobre el género cuando aún cursaba mis estudios de postgrado en musicología, mientras participaba como bajista de una banda con grandes amigas del Instituto de Música UC, con quienes crecí y compartí experiencias inolvidables en el enigmático camino del estudio de esta práctica. Luego de estudiar por muchos años de frente a las partituras, la música popular llegó a instalarse inesperadamente, mientras la musicología venía a depositarse como un marcapaso, un lente desconocido, desviaba mi mirada hacia otros espacios, y me sacaba de la nostalgia de las clases de lenguaje musical.

Este proceso de investigación refleja cambios internos de mi propio proceso como investigadora. Sus conclusiones han resultado ser casi siempre transitorias, cambiantes y acumulativas. El camino trazado de antemano muchas veces cambió de rumbo cuando no lo tenía previsto, mientras se iba completando este proyecto. Como un gran puzzle, las piezas han ido tomando sentido a veces de manera desfasada, sin poder adelantar algunos pasos que parecían urgentes. Y su resultado aún está lejos de cerrarse y quedar acotado a un marco definitivo. Esta tesis tiene la edad de mi hijo: seis años. El tiempo que demandan la crianza, el trabajo y la investigación no se ha repartido en partes iguales.

El primer libro de musicología feminista que llegó a mis manos fue *Feminine Endings* (1991) de Susan McClary, de manos de un querido profesor de musicología. Fue un comienzo un tanto drástico. Su título me pareció tremendamente certero. Siempre me había llamado la atención que en los cursos de armonía se hablara de cadencias “femeninas”, menos predecibles, blandas e inciertas, lo que hacía claramente ver que existía una cadencia “masculina”, certera, directa y predecible, y por qué no, una cadencia “gay”, que nunca fue mencionada en clase. Cada uno de los párrafos de ese libro fueron claves para insertarme en una óptica desconocida para mí hasta ese momento.

Desde una perspectiva cultural, así como el historiador escribe en consciencia de estar caminando sobre el andamiaje de una disciplina que ha sido creada desde visiones de mundo sincréticas, los musicólogos tenemos consciencia de que escribimos acerca de procesos gestados en momentos y contextos únicos, y sobre paradigmas contruidos desde un lugar determinado. En ese sentido, estamos en condiciones de indagar acerca de la naturaleza del sistema musical occidental, cimentado sobre la racionalidad pitagórica. Este sistema estandarizó las prácticas musicales de diversos entornos, así como el uso y función de los instrumentos, en construcciones calculables sobre la base de un sistema armónico analítico y una escala regular. Esto terminó por consolidarse como sistema integral cuando adquirió una dimensión “purificadora”, que permitía “al hombre sabio ir más allá de las apariencias sensibles”¹.

Como se puede inferir a partir de los principios esbozados por Jean Molino, la estandarización racional y espiritual de la música puede verse como un reflejo de los procedimientos implícitos en el ejercicio del poder. En la musicología, que nace como disciplina hacia 1880 con los trabajos de Guido Adler, con el tiempo llegó a entenderse que existía una Música Universal, rodeada de los sistemas musicales locales. La escritura, una vez más, ha sido un punto de quiebre para la investigación, fragmentando el mundo en culturas “letradas/no letradas”. Esto ha sucedido de la misma manera en el sistema biomédico, masificado mundialmente como “la medicina” rodeada de las medicinas “alternativas” o “complementarias” locales y ancestrales; el sistema educativo, que estandariza procesos sin considerar la *diferencia*, en términos de Ruth Solie², la especificidad y la particularidad, en temible desmedro de la universalidad y generalidad; la religión católica, que traspasó a América los principios motores de la colonia imperialista en su afán misionero y el mesianismo hacia sus figuras jerárquicas; la sexualidad monógama y la práctica de la familia como principio regente de la organización social, etcétera.

¹ J. Molino [1990]. “El hecho musical y la semiología de la música” en González Aktories et al. *Reflexiones...* p. 116.

² Ruth Solie, editora de la antología *Musicology and Difference* [1997], utiliza como punto central de discusión la “diferencia” (*different*) como oposición ideológica de lo “igual” (*same*). Este concepto ha recibido diversas aproximaciones desde la Antropología de la Música y otras disciplinas afines, sobre todo dentro de los estudios postcoloniales.

Desde la musicología crítica, representada en sus inicios en la Nueva Musicología, se ha deconstruido gran parte de estos tópicos, llegando finalmente a poner de manifiesto la imposibilidad de hablar de La Música. Como señala Molino, no existe un sistema musical universal, sino muchas músicas, y no existe músicas, tanto como “hechos musicales”³. “Las músicas”, como prácticas fundamentales de las culturas, reflejan en varios niveles las estructuras políticas y espirituales subyacentes a cada sociedad. La música juega un rol central en el establecimiento de identidades, por su carácter cohesivo, y crea asimismo actitudes y patrones de comportamiento⁴. Y estos comportamientos, ligados a la emocionalidad propia del carácter connotativo de la música - que se aloja directamente en espacios de la memoria de manera inconsciente, sin pasar necesariamente por el plano de la denotación, es decir, por la palabra o el concepto-, junto con el carácter colectivo de su práctica, determina el comportamiento social de los individuos, conformándose como una pulsión subjetiva.⁵

La hipótesis central de este trabajo surgió en primera instancia como una pregunta común en torno a las causas históricas de la invisibilidad de las mujeres compositoras en la literatura acerca de la música y en los listados de figuras relevantes para la música escrita. Este ha sido un punto de partida para muchos estudios de género y música, por la evidencia que nos entrega la partitura como soporte y la investigación académica como fuente bibliográfica. Al revisar diversos archivos nacionales de partituras de música docta y popular de la primera mitad del siglo XX, pude percatarme de una nómina considerable de compositoras que no figuraban en ninguna fuente investigativa a la cual pudiera acceder. Nombres anónimos y obras completamente desconocidas, salvo un par de excepciones.

Gracias al consejo de uno de mis profesores de postgrado, me vi en la necesidad de acercar mi objeto de estudio hacia mi propia práctica musical, que desde hace algunos años estaba desligada de la música docta. En el proceso de traspaso de mi objeto de estudio hacia la música popular, específicamente hacia el rock, me percaté de que dicha ausencia de nombres de

³ J. Molino en González Aktories. op. cit., p. 115.

⁴ P. Tagg [1982]. “Analysing Popular Music...”, s.p.

⁵ J. Kristeva en D. Paris [2003]. *Julia Kristeva*...p. 22.

mujeres se daba de manera similar en la literatura sobre rock. El problema de la ausencia de fuentes, ya sea porque muchas rockeras no tuvieron acceso a discografiar su trabajo, o bien, no fueron integradas a los medios de prensa o a programas de conciertos de manera oficial, planteó un nuevo desafío para la elaboración de una investigación de esta naturaleza. Fue así como el foco de mi proceso investigativo en ambos espacios se posó como una inquietante incomodidad acerca del acceso a información, que sólo podía estar disponible a partir de la oralidad, la prensa juvenil, registros de radio y la memoria de personas vivas.

Revisé extensamente literatura norteamericana e inglesa sobre su música, rock, género y contracultura, y me encontré con una colección de feministas jóvenes, principalmente periodistas, que habían tenido los mismos problemas que estaban presentes en mi investigación. Ellas generaron, y generan en la actualidad, valiosas piezas literarias sobre mujeres rockeras, las cuales llegaron a mis manos no sin dificultad logística. Junto a las ideas de las musicólogas del género, bibliografía a la cual tuve acceso durante mi estadía en la universidad, surgió en mí una primera piedra crítica, referente a la figura de la musa inspiradora versus el creador inspirado. Este dualismo marcó el comienzo de esta investigación,

En los capítulos primero y último de la tesis se intenta trazar un recorrido histórico fugaz que permita visualizar en el tiempo cómo se han situado, y en paralelo, cómo han sido situadas – las mujeres dentro de las prácticas musicales nacionales. A partir de investigaciones elaboradas desde la etnomusicología, referentes a culturas de tradición oral, se puede ver cómo en diversas culturas se distribuye la responsabilidad musical de los rituales en función del género, ya sea otorgando responsabilidad a mujeres u hombres, en un simbolismo vivo que explica dichos desplazamientos. Carol Robertson, una de las etnomusicólogas más destacadas del siglo XX, narra en sus escritos cómo en el Amazonas el rol musical de las ceremonias recaía única y exclusivamente en los hombres. Las percusiones y vientos fueron prohibidos para la práctica femenina, dado que éstos, en especial los últimos, presentaban connotaciones fálicas que resultaban inapropiadas para las mujeres⁶. En otro nivel, el hecho de que las mujeres tomaran el poder musical en estas ceremonias sumaba fuerza a su género, que peligrosamente poseía la

⁶ C. Robertson [1989]. “Poder y género...” p. 385.

capacidad de dominar la natalidad y la fertilidad, y con ello, la perpetuación de la especie. En otras culturas, señala Robertson, esto se da de manera inversa, reservándose las prácticas musicales para las mujeres, como el caso de algunas ceremonias de la cultura mapuche y selknam. Esto se explica porque, nuevamente por el hecho de perpetuar la especie, son las únicas capaces de contactarse directamente con la divinidad en el acto creativo, lo cual realizan a través del canto⁷. Ambas perspectivas son contrastantes, pero representan el mismo paradigma de género.

En la Edad Media en Europa el canto femenino estuvo prohibido en la vía pública por “distraer y tentar” a los hombres de sus tareas productivas, y fue sostenida la creencia de que las mujeres debían mantenerse fuera de la práctica musical por invocar espíritus corrosivos y distractores de la virtud⁸. Posteriormente, en las cortes del siglo XVIII, principales escenarios de la época, fueron los hombres quienes tuvieron los roles femeninos en las óperas, de lo cual surge la práctica de los castrados, para reemplazar a las mujeres. Estos ejemplos muestran la singularidad con que las culturas elaboran sus roles de género dentro de la práctica musical.

Así, se entiende que el hilo conductor de esta investigación hace hincapié en que la música tiene dependencias directas con el género, entendido como una realidad cultural establecida y que afecta la cotidianeidad de sus manifestaciones, y no compete únicamente a las mujeres.

El primer problema que se me presentó en realizar un estudio de género acerca de las mujeres en el rock chileno fue encontrarme con bibliografía local casi inexistente, en un momento (2006) en el cual formular el problema inicial era fundamental. Inexistente no porque no exista bibliografía sobre rock chileno, que sí la hay, sino por la constante omisión que ésta ha realizado de las figuras femeninas. De este modo, los objetivos de esta investigación están relacionados directamente con la naturaleza y el orden de los contenidos que he querido darle a

⁷ C. Robertson. op. cit., p. 388.

⁸ C. Robertson. op. cit., p. 390.

los capítulos. En primer lugar, realizar un aporte bibliográfico recuperando la labor histórica de las mujeres en el rock, a modo de historia contributiva⁹, lo cual se conforma en un acto político. Pero un catastro que pretendiera “identificar a intérpretes del pasado que hablaban con voz propia”¹⁰ en un contexto determinado no respondía por completo a mi necesidad de identificar estructuras de poder y género dentro de la música chilena. Se requería una visión crítica acerca de los medios de difusión, la industria musical, la investigación y la academia, por lo cual no bastaba con sólo realizar una historia compensatoria¹¹. Y ese fue mi segundo objetivo: la crítica. Plantear una reflexión acerca del problema de la alteridad y la periferia. El tercer desafío fue plantear un punto de vista feminista actual. La descabellada idea de hacer una “historia” y buscar vincularla con las tendencias del pensamiento musicológico feminista contemporáneo, un territorio poco explorado en nuestro patrimonio bibliográfico, ha resultado ser una tarea ambiciosa para esta tesis, y lograda sólo parcialmente. Esta tesis sólo busca esbozar algunas entradas posibles a los estudios de género en música chilena.

Estudiar mujeres siendo mujer¹² se ha transformado en una nueva modalidad integral de observación. Y me encontré con una gran nómina de investigadoras y escritoras que habían pensado acerca de las mismas inquietudes que surgían y siguen surgiendo en mí respecto a cómo se entrelazan y se niegan ambos conceptos, género y “femineidad”. En el segundo capítulo se profundiza en este tema. En el entendido de que trabajar acerca de mujeres no necesariamente implica un cuestionamiento del sistema patriarcal en el cual se desenvuelven estos estudios, y que hablar de “mujeres” o “música femenina” sitúa estos temas dentro del espacio de la periferia, perpetuando la mirada patriarcal, pueden surgir preguntas básicas acerca del género en la música: ¿cómo afecta la condición sexual de las creadoras y creadores en su música, y qué importancia tiene ello en el análisis o en la historia de la música? De la cual se desglosa, ¿existe la música femenina, una masculina, gay, transexual, bisexual, intersexual, etc., o en realidad no existen señales de género en la música? ¿Es posible y deseable realizar análisis musicales desde el punto de vista del género? Y por otro lado, la antigua pregunta: ¿por qué suele haber menos mujeres, gays y lesbianas públicamente reconocidas en las ediciones de

⁹ P. Ramos [2003]. *Feminismo y música...* p. 20.

¹⁰ E. Said [1987]. “Música y feminismo”...p. 74.

¹¹ L. Green [1993]. *Music, Gender...* p. 219.

¹² L. Van Zoonen [1994]. *Feminist Media...* p. 87.

partituras, enciclopedias, producciones discográficas, revistas, y una gran lista de medios, en los cuales claramente la figuración masculina es preponderante?

Esta es la perspectiva central de esta tesis: hablar sobre el rock como espacio dialógico entre mainstream y periferia, en el cual el género opera constantemente, y plantear ejemplos de traspaso, intercambio y negociación.

Como se podrá observar a lo largo de esta investigación el rol que han jugado las mujeres en la música popular, al igual que en la de tradición escrita y oral, va mucho más allá de una moda o una noticia puntual. Sus carreras musicales y su realidad de confrontación respecto del medio han dado como resultado una realidad compleja con diversos parámetros y puntos de análisis. Las mujeres han llevado la música más allá de la sonoridad y el discurso, dibujando con su propia actividad un camino de transgresión, empoderamiento y potenciación, que ha mostrado la fuerza de una lucha, tanto en su respuesta a una historia de subalternidad y silenciamiento como en su abordaje consciente o no de estas temáticas sexistas, que son el reflejo de una historia nacional escrita desde el dualismo poder/sometimiento, en su equivalente colono/indio y, por supuesto, hombre/mujer. En otras palabras, las mujeres músicas, consciente o inconscientemente, rompen con su trabajo un estado de pensamiento colonial que es transgredido, que se encuentra craquelado y en decadencia. La carrera profesional femenina y la postergación de los valores asociados a la maternidad, así como al cuidado de la familia y la religión, las buenas costumbres y los principios nacionalistas, han sido decisiones conscientes que han puesto en jaque una serie de pensamientos heredados de la cultura ilustrada europea y han contribuido a establecer una nueva mirada desde fuera del poder hegemónico.

Javiera Parra a mediados de los noventa fue bautizada por la prensa como “la novia del rock chileno”. No se puede dejar pasar el hecho de que este nombramiento simboliza un tópico poco discutido: el sexismo tácito, y no reconocido, del rock chileno. No se podría haber pensado en esos tiempos en un “novio del rock chileno”, sin duda, pero sí en una novia, reina, madre, hermana, etcétera. Quien quiera que sea, subalterna, objeto, pertenencia “de” o que

acompaña “a”, y que la sociedad patriarcal tiene el deber de cuidar. El rock tiene cara de hombre, con nombre y apellido, y una mujer en él llegó a ser una extraña en el club de Toby. De todos modos, si no es por una mirada de género, una mirada desde el poder mostrará que el rock chileno de la posdictadura es un constructo de poder que tiene la facultad de abrir y cerrar espacios para ciertas “anécdotas”, como fueron vistos muchos de los proyectos de estas “chicas lindas” y sus propuestas “de mina”.

Las inquietudes que surgen a partir de la relación entre género y música tienen diversas sendas, y distintos niveles de profundidad. Por un lado, la antropología resulta ser una aliada fundamental para indagar acerca de los roles sociales que se perpetúan a través de la música, dentro de lo cual la investigación en terrero resulta fundamental, y es el corpus representado en el texto de mi investigación. No obstante, han sido la semiótica y la lingüística las responsables de ciertas asociaciones incipientes.

Esta tesis centrará la investigación sobre las mujeres en el rock de posdictadura. Por asuntos relacionados con tiempo y posibilidades logísticas, se ha centrado el foco en el sector geográfico capitalino, entendiendo que éste no representa la totalidad de rock de mujeres del país. Sin duda, las perspectivas para la investigación de las mujeres en géneros específicos, como el punk, la balada, el neofolk, y otros géneros, tienen un largo camino por recorrer. Este es un intento por entregar una visión del panorama general, como primer paso para el incentivo de investigaciones futuras sobre el tema.

Esta investigación, si bien tiene un interés histórico, pretende realizar una lectura crítica de género desde el testimonio individual de figuras femeninas en el rock nacional, así como poner sobre la mesa una serie de nombres olvidados y anónimos, que fueron aportes al medio musical. Este punto es de vital importancia en el estado que se encuentra la musicología de género chilena, que en algunas áreas es absolutamente anónima y poco valorada.

Respecto de la mirada musicológica de este trabajo, cabe señalar lo siguiente. La metodología de entrevistas y estudio comparado de casos acerca esta investigación hacia los procedimientos propios de la etnomusicología, más que hacia una búsqueda histórica, si bien ambas están intrínsecamente entrelazadas. Las investigaciones sobre música popular requieren la utilización de modelos de análisis que incluyan los diversos parámetros que esta presenta. En su riqueza como “lenguaje de ejecución”, en palabras de Carlos Reynoso¹³, la música popular, además de ser sonido y texto, es metatexto y performance, y por tanto, se relaciona con las ideologías de pensamiento y religión, en realidades sociales, políticas, económicas, geográficas, etc., que conforman su contexto. Como señala Leonard Meyer, “la música comunica significados emocionales y estéticos, así como puramente intelectuales”¹⁴. Los textos o letras tienen diversas funciones dentro de la sociedad¹⁵, ya que expresan contenidos que reflejan las tendencias en el pensamiento y los hábitos de los grupos y de los pueblos.

En ese sentido, hoy me parece que realizar análisis musicales aislados no entrega una comprensión real de las motivaciones implícitas en la música¹⁶, más allá del ejercicio mismo del análisis (que por cierto es de todo mi interés). Su naturaleza compleja como un lenguaje multidimensional, que, por un lado, se presenta como un sistema cerrado y, por otro, como una manifestación que refleja el estado de una cultura, requiere la aplicación de modelos específicos y complejos. Tomando la perspectiva de Julia Kristeva, la música estaría situada en el ámbito de lo pre-verbal¹⁷, como lenguaje de lo gestual, y por ello, es previa al género. La construcción cultural realizada en torno a ella, y por tanto al género en la música, ha determinado sus prácticas, si bien estas construcciones son transitorias, en términos de Pilar Ramos¹⁸.

Desde la misma mirada, la música muestra una dimensión semiótica, por un lado, y cultural, por el otro. En el primer sentido, como lenguaje pre-verbal ligado a lo pulsional y lo corporal¹⁹, se mantiene lejos de y traspasa el lenguaje simbólico, “violentando el sentido y

¹³ C. Reynoso [2006]. “Etnomusicología de la Performance”...p. 233.

¹⁴ L. Meyer [1956]. *Emotion and Meaning in Music*. Ver bibliografía.

¹⁵ A. P. Merriam [1964]. “Usos y funciones” en F. Cruces. *Las culturas musicales...* Francisco Cruces (Ed.). Madrid, Trotta, 2001. p. 276.

¹⁶ C. Reynoso. op. cit., p. 234.

¹⁷ D. Paris. op. cit., p. 21.

¹⁸ P. Ramos. op. cit., p. 34.

¹⁹ Revisar capítulo de conclusiones.

dejando al sujeto a la intemperie”²⁰. La resistencia del espectador o auditor viene a ser el portal hacia el goce estético, ya que su sentido plural proviene de esta subjetividad inherente al emisor y receptor, donde los significantes adquieren significados diversos y numerosos. Es decir, se regresa a la pluralidad, contrapuesta a la unicidad de una música como sistema universal. Continuando con el planteamiento de Julia Kristeva sobre la música como subjetividad, desde este nivel se presenta el género, situando en el plano semiótico o pulsional a lo materno, y en el simbólico o cultural a lo paterno²¹. Esta visión de diferenciación puede plasmarse a todos los ámbitos de la música²². La interacción entre estructuras de poder y subjetividades que quebrantan estas estructuras, presenta una dinámica recurrente desde la perspectiva del género.

En su visión como lenguaje simbólico cultural, los hechos musicales, si bien son aislados, están unificados por un denominador común, referente a las competencias necesarias para poder ejercerlos, en mayor o menor medida, contenidas en un lenguaje común a las diversas prácticas musicales. Por ello, es necesario definir qué público tiene un determinado trabajo musicológico, en el entendido de que la música es un lenguaje universal, pero que no todos sus auditores pueden decodificar en sus significantes²³. En esta particularidad recae el principal desafío de la musicología ya que, de una u otra manera, el investigador debe *lenguajear* acerca de esta práctica común con un interlocutor que requiere decodificar este mensaje de la manera adecuada, muchas veces, con niveles de conocimiento disímiles. La musicología puede ser abordada como un metalenguaje: un lenguaje acerca de otro lenguaje²⁴, y que tiene como uno de sus objetivos principales generar conocimiento acerca de esta práctica. La música, como objeto transversal y diverso, obliga a sus auditores a realizar procesos internos neuronales, emocionales y sociales en torno a ella, siempre de manera activa. La musicología puede colaborar en descifrar estos procesos²⁵.

²⁰ D. Paris. op. cit., p. 26.

²¹ Idem.

²² Ejemplo de ello sería la división entre la música escrita, con su significante en la escritura simbólica, la música de tradición oral, marcada por su condición de linaje pre-verbal, y la música popular, la cual entremezclaría ambas, ligada al ámbito de lo pulsional.

²³ La escritura musical como simbología, ya sea como transcripción o como creación, ya sea en pentagrama o en códigos de música popular.

²⁴ J. Martínez. Material de clases de la autora para la asignatura Investigación Musical. Santiago, Universidad de Chile, 2006.

²⁵ El trabajo realizado por Rubén López Cano respecto de estos temas es una excelente entrada a este tipo de investigación. Revisar <www.lopezcano.org>

En este nivel, la pertinencia del análisis musical en un estudio de música popular de esta naturaleza, es un punto interesante de descifrar. Dentro de los formatos convencionales, que son la totalidad de los ejemplos tomados para esta tesis, sin duda se visualiza la presencia infalible de la “canción” como forma común. Esta forma se expresa en muy diversas variantes, lo cual no implica que se modifique su concepto central estructural A / B, reflejo simbólico del pensamiento dualista occidental que le ha dado forma. Como señala Tiziana Palmiero²⁶, existen algunos elementos de análisis en la música popular que permiten reconocer un “estilo”, y que son individualmente característicos y reconocibles. El análisis de la performance - conjunto comunicativo - de los textos, definidos como ocurrencias concretas dentro de un modelo conceptual²⁷, buscará en este trabajo poner énfasis en estos aspectos individuales, indagando acerca de las posibilidades – o imposibilidades – de establecer análisis musicales desde el género. En ese sentido, se ha decidido presentar un capítulo biográfico que permita una reflexión sobre el género en la música a partir del testimonio de sus protagonistas, ya sea como pivotes para la inducción, ya sea como generadores de contraste. La transcripción de parámetros únicamente musicales no da abasto para describir hechos sociales y emocionales implícitos en una performance musical. Una etapa posterior de esta investigación buscará proponer modelos de análisis que permitan ésto, con una mirada desde la semiótica²⁸.

Luego de esta aclaración preliminar, nos encontramos nuevamente en el lugar donde comienza el acceso a la información, en el cual el acto de la *conversación* pasa a ser el punto central para la abducción de conceptos generales. La falta de bibliografía respecto del tema fue un hecho fundamental para establecer como método para esta investigación la entrevista. Estas entrevistas fueron realizadas en diferentes momentos entre los años 2008 y 2013. La metodología está centrada principalmente en ellas, junto con la escucha, revisión de discos, revisión de videoclips, análisis de textos, y la revisión de diversas fuentes impresas y audiovisuales.

²⁶ T. Palmiero [1994]. *El Arpa en Chile...*p. 2.

²⁷ T. Palmiero. op. cit., p. 4.

²⁸ Un intento de ello se puede encontrar en el artículo publicado por la autora en revista *Resonancias* N° 32, en 2013.

De este modo, en esta investigación se encontrará una serie de biografías y entrevistas realizadas a las protagonistas de la historia, precedido por una introducción histórica de carácter general, seguida de un capítulo referido a la musicología de género chilena. Otra sección se refiere a algunos aspectos del contexto general de la industria musical en Chile en la época de la transición hacia la democracia en los años noventa. Las conclusiones se presentan en una sección final.

La bibliografía nunca será suficiente para ilustrar la cantidad de fuentes posibles para la investigación contemporánea, en la cual recursos y fuentes muy diferentes pueden ser contrastados y puestos en valor con el fin de esbozar ideas a partir de ellos. Pero cabe especificar cinco tipos de fuentes principales: escritas literarias, primarias y secundarias, iconográficas, fonogramas y audiovisuales, de gran manera, y por sobre todo, fuentes orales, descritas en la metodología. La gran cantidad de sitios web visitados no ha sido posible de ilustrar en la bibliografía, pero se pueden encontrar en las referencias al pie de página pertinentes.

PRIMERA PARTE

I. Las mujeres en la música chilena (1900-1950)²⁹

Se podría decir que en la música chilena de tradición escrita, oral y popular, el rol de las mujeres no ha sido considerado en su justa medida dentro de nuestra cultura académica, en sus diversas instituciones y publicaciones. La bibliografía en general ha privilegiado notoriamente el reconocimiento público del trabajo masculino, incluyendo de vez en cuando el de algunas mujeres dentro del corpus de investigaciones, sin siquiera mencionar una palabra acerca del género como tema de discusión dentro del oficio artístico³⁰.

La investigación sobre artes y género en Chile presenta la gran dualidad que surge al enfrentar la deuda histórica de falta de bibliografía, y al mismo tiempo, la necesidad de plantear la discusión desde el feminismo como parte integral del pensamiento contemporáneo. En los países anglosajones la mirada de género en la música fue la que instauraron en los comienzos las historias de las mujeres, ya sea en la música de tradición escrita, folclore y música popular, transformadas tempranamente en estudios críticos en los años ochenta y noventa, de la mano de la musicología de género y feminista. En los 2000, trabajos bibliográficos de gran valor como el realizado por la española Pilar Ramos son de gran ayuda para incentivar este enfoque en países de habla hispana³¹.

En Chile, hace algunos años era una tarea compleja enfrentar el vacío total de literatura acerca de música y género. Actualmente podemos encontrar bastante material publicado que

²⁹ Esta sección recibió los aportes del musicólogo Sebastián Gallardo y de la antropóloga Mariana León. Una versión modificada ha sido publicada en la revista *TRANS* N° 15 bajo el nombre “Las Mujeres en la Música Chilena: diálogos entrecruzados con el poder” [2011]. Disponible en <<http://www.sibetrans.com/trans/articulos/buscar/autor/Guadalupe+Becker>>.

³⁰ Los escritos de la investigadora Raquel Bustos publicados entre 1978 y 2012 sobre compositoras chilenas conforman un aporte fundamental, si bien éstos no presentan una discusión acerca del tema del género. Por su parte, el investigador Fabio Salas [2012] también ha comenzado a tomar el tema de las rockeras chilenas desde una perspectiva crítica.

³¹ P. Ramos. *Feminismo y música. Introducción crítica* [2003]. Ver bibliografía.

resulta de gran ayuda para esta área investigativa. En este sentido, el solo hecho de elaborar investigaciones acerca de músicas de mujeres resulta ser un aporte al patrimonio, asumiendo que el rol femenino siempre es protagónico, muchas veces silenciado, aunque no silencioso. A continuación se podrá ver cómo las mujeres chilenas han sido protagonistas indiscutibles de la actividad y la creación musical de este país, al igual que en la diversidad de las artes, en las diversas épocas y tradiciones musicales.

Del Salón al Conservatorio

El ejercicio profesional de la música para las mujeres ha pasado por diversas etapas en la cultura occidental. Entendemos como Occidente la herencia cultural de la Colonia, donde el siglo XVIII jugó un rol fundamental en el asentamiento de la República. La Independencia de las naciones americanas, acontecida en la posteridad inmediata de la Revolución Francesa, trajo consigo el ideal del progreso económico e industrial expansivo. En Europa, la producción artesanal doméstica había sido reemplazada por el sistema fabril, gracias a la Revolución Industrial. Este ideal progresista estableció las bases libertarias de los países americanos. *“Los últimos años del siglo XVIII”*, señala Downs, *“fueron una época de optimismo y de avance hacia el futuro, en la confianza de que podía lograrse una de las más grandes esperanzas de la humanidad”*³². El nacimiento del sistema capitalista y la fuerte industrialización que vivió Europa a fines del siglo XVIII dieron mayores oportunidades de trabajo tanto a mujeres como a hombres y las naciones comenzaron a aspirar a tener contextos de gran estabilidad. En la música, la tecnología del piano revolucionará unos años más tarde la ejecución en el ámbito privado, así como las partituras impresas, lo cual estableció nuevas dinámicas sociales en torno a la música.

Tomando la teoría esbozada por Nancy Reich, en su interesante artículo acerca de la mujer profesional en la música³³, el menor número de mujeres en la música profesional hoy se

³² Downs 1992: 342.

³³ Reich 1997: 125-146.

explicaría por diferentes razones que se arrastran desde fines de ese siglo. Este contexto de estabilidad económica que se dio en Europa requirió que las mujeres permanecieran dentro de sus hogares, cuidando niños y manteniendo la solidez de la familia como entidad espiritual y política, mientras los padres de familia salían a trabajar. De este modo, las mujeres fueron desplazadas de su quehacer artístico público, quedando subyugadas a sus maridos, a sus hijos y otras personas dependientes de su cuidado. Comenzó una “cultura de la domesticidad”³⁴, caracterizada sobre todo por el engrandecimiento y valoración de la maternidad como objetivo para las mujeres. Y fue así como muchas, pero muchas mujeres, renunciaron a carreras profesionales musicales que venían cultivando desde su niñez al momento de casarse. Por otro lado, sus maridos no veían con aprobación cómo “su” mujer se exponía públicamente y recibía dinero a cambio. Y así, poco a poco, en los Conservatorios e instituciones relacionadas con la música se les cerraron las puertas a muchas mujeres, al menos hasta la primera mitad del siglo XIX. A fines de 1800 se vuelve a una visibilización de las mujeres como sujetos sociables y se da el fenómeno contrario, una gran demanda de mujeres por estudiar música. En concordancia en Chile, hacia 1890, la cantidad de mujeres matriculadas en el Conservatorio Nacional de Música llegó a doblar el número de hombres³⁵.

Sin embargo, esta inclusión estableció ciertos lugares musicales para los hombres y otros para las mujeres. Desde el nacimiento de los Conservatorios de Música en el siglo XIX, las estudiantes de interpretación en canto y algunos instrumentos en las escuelas europeas estudiaban menor cantidad de materias que los estudiantes hombres, ya que se consideraba que ciertos temas eran poco aptos para las mujeres, entre ellos, la armonía³⁶. Las mujeres no eran consideradas en esa época como sujetos con capacidades matemáticas y lógicas como para esas disciplinas, quedando así remitidas al ámbito de la interpretación y la pedagogía. Desde los enciclopedistas ilustrados hasta Sigmund Freud se estableció que el universo se regía por dos principios generales: la “Naturaleza”, por un lado, y la “Cultura”, por otro. Fue este mismo principio el que incentivó la Conquista y colonización de América, donde los europeos decidieron que a quienes llamaron “naturales” debían ser “culturizados”. Con este mismo principio de inseminación forzada, y desde el mismo lugar de poder, a las mujeres se les

³⁴ Reich op. cit.:132.

³⁵ González y Rolle 2005: 55.

³⁶ Reich 1997: 134.

entendió como ligadas a la “naturaleza” y al varón ligado a la “cultura”. El hombre, al no tener cualidades relacionadas con la maternidad biológica, fue puesto del lado de la creación artificial, los signos y las herramientas. Esto, según Sherry Ortner, citada por Sonia Montecino³⁷, habría permitido que los segundos ejercieran la dominación sobre las primeras.

En esa línea, la composición musical fue concebida en el siglo XIX en Europa como una actividad propiamente de hombres. La fuerza creativa tendía a relacionarse con la explosión y la eyaculación, mientras la feminidad era vista como un espacio de receptividad³⁸. El manejo político de ideas como ésta fue el fundamento para el establecimiento del patriarcado en Occidente. Las mujeres no podían crear porque no podían eyacular. Así se transformaron para los compositores en musas inspiradoras que les otorgaban a ellos las características “propiamente femeninas”, como la sensibilidad, subjetividad y ternura.

A pesar de dichos argumentos, varias mujeres lograron burlar estas visiones, pública o privadamente. Las descendientes de familias de artistas encontraron menos dificultades en emprender carreras como compositoras o como intérpretes tanto en América como en Europa. En ese continente encontramos casos como el de Nannerl Mozart (1751-1829), hermana mayor de Wolfgang Amadeus Mozart, que era una brillante compositora y pianista, pero su padre, Leopold, obviamente se decidió por su hijo hombre para incentivar su carrera. Sin embargo, ella pudo ejercer libremente, y envejeció como profesora de música. Otro caso europeo conocido es el de Fanny Mendelssohn (1805-1847), hermana mayor de Félix Mendelssohn y que no recibió educación musical como su hermano, a pesar de ser mejor pianista que él. Pero ella pudo continuar con su oficio gracias al impulso de su esposo, Wilhelm Hensel, que era pintor y la apoyó en sus deseos. También está el conocidísimo caso de Clara Wieck Schumann (1819-1896), esposa del compositor Robert Schumann, experimentada compositora y pianista, muy admirada en su época y de quien no se hizo mayor nombramiento en la hegemonía musical del siglo XX. Pero tan solo imaginemos la cantidad de mujeres que desaparecieron o nunca

³⁷ Montecino 2004: 23.

³⁸ Reich 1997: 133.

figuraron en los registros públicos, o que tal vez publicaron y estrenaron obras bajo seudónimos masculinos, al igual que sucedía con las mujeres escritoras.

La pedagogía fue el principal foco para la educación profesional de las mujeres en el siglo XIX. En la actualidad, carreras profesionales como la percusión, la composición y, por sobre todo, la dirección orquestal, continúan siendo espacios mayoritariamente masculinos. De este modo, una consecuencia muy interesante para los estudios de la musicología de género tiene que ver con la mediatización que provoca el hecho de que una mujer ocupe alguno de estos roles. Una directora de orquesta, lugar que representa la jerarquización del poder dentro de la música escrita en su máxima expresión y que comenzó a abrirse en los Conservatorios para las mujeres en los años ochenta, provoca un gran revuelo en los medios.

El ideal renacentista de la mujer como depositaria de los valores de belleza y perfección en el mundo, fue el que se rescató en el siglo XVIII en el clasicismo en Europa, época en la cual estaban terminando dos siglos de período colonial en Chile. Este pedacito ínfimo del Imperio, llamado Santiago del Nuevo Extremo, gobernado por el Rey de España, el país más conservador del continente europeo y con un fuerte énfasis sobre la misión católica en estas tierras lejanas, fue también encarrilado hacia el ejercicio del Despotismo Ilustrado, y con ello, hacia el clasicismo en la música³⁹. Este estilo manifestaba un ideal de equilibrio entre melodía y armonía, abandonaba la bipolaridad y carácter emocional de la música barroca, para instalar un ideal de medida y discreción en las manifestaciones artísticas⁴⁰.

Una serie de elementos yuxtapuestos: el ideal ilustrado en las manifestaciones artísticas y las relaciones sociales⁴¹; el arquetipo romántico de mujeres intocables, inalcanzables, lejanas a los errores de la tierra, musas inspiradoras para los artistas y los ideales republicanos; el

³⁹ Downs 1992: 344.

⁴⁰ La música debía proporcionar placer por medio de las reglas que regían la música misma, matemática y proporcionalmente, y que el genio podía descifrar. Hacia el cambio de siglo, ya el ideal romántico estaba contradiciendo esta postura, señalando que cada individuo percibía la música de una manera particular. El fervor de la escucha elevaba al auditor hacia un estado máximo, que estaba por sobre las palabras y los textos, estados producidos por los sonidos musicales, como señala Downs. De este modo, los compositores podían manejar los parámetros de la música para conmover a un público que a su vez quería fervientemente ser conmovido. Este fue el ideal romántico del siglo XIX, que se oponía las ideas clasicistas que aún se mantenían en ciertos músicos.

⁴¹ Se podría abducir que fue esta visión cultural la que ha impregnado la cultura chilena hasta nuestros días, en la cual cualquier manifestación extraordinaria de pasión, desmesurada en el lenguaje y en el uso del cuerpo, pasa al ámbito de la otredad o el *Border Line*.

catolicismo de la corona española; la cultura de la domesticidad, entre otros factores relacionados, dan como resultado una visión social de los roles de género sobre la cual se han establecido las bases de la chilenidad, y que se retomó en la época de la dictadura en toda su magnitud. Bajo esta perspectiva, la mujer ideal, la esposa del militar, fue muy distinta a otros caracteres femeninos tradicionales de clases sociales que estaban fuera del ámbito del Salón y el Conservatorio⁴². La mujer como depositaria de las buenas costumbres, los valores y sustento principal de la familia, han sido los pilares fundamentales para el pensamiento patriarcal que han ido cayendo con la proliferación de un pensamiento global en torno a los géneros.

El viajero Durret, del siglo XVIII, asegura en sus escritos que hacia 1709 las mujeres chilenas tocaban la espineta, la guitarra, las castañuelas y las panderetas, además del clave, que comenzaba a llegar al país, mientras los hombres se especializaban en el violín, clarinete y flauta⁴³. Por su parte, el cronista Julián Mellet anotaba: "Las mujeres tocan muy bien el arpa y la guitarra, son muy atractivas, gustan de cantar y de bailar y tienen la mala costumbre de beber aguardiente y fumar..."⁴⁴. Esta cita ilustra un modo de censura al comportamiento femenino que continuará operando durante los dos siglos siguientes. No debe olvidarse que una gran parte de las mujeres europeas y latinoamericanas que pudieron dedicarse a la música profesionalmente, pudieron hacerlo dentro de los conventos, uno de los temas más apasionantes para la investigación musicológica colonial de género⁴⁵.

Del anonimato sostenido de las mujeres en la Colonia, se pasó a su visibilidad total en el siglo XIX, en roles establecidos por el orden social de la época. Dentro de la historia del Chile independiente, la presencia de las mujeres en la música ha tenido un protagonismo siempre presente, siendo ellas sostenedoras de movimientos culturales en torno a la música en diversas clases sociales y lugares geográficos del país, además de entablarse como destacadas

⁴² Para la cultura selknam, las mujeres eran quienes tenían el contacto directo con los dioses, debiendo renovar cada cierto tiempo sus alianzas. Es por ello que los hombres se debían hacer cargo del mantenimiento económico y práctico del hogar. En la Biblia católica, el mayor contacto divino lo tienen los varones, remitiéndose la presencia de la mujer a las madres, hermanas, hijas y sobrinas "de", incluida la madre de Dios y las pecadoras.

⁴³ "Rincón de la Historia" [1978]...p. 3.

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ Revisar el artículo del musicólogo Alejandro Vera, "Coro de cisnes, cantos de sirenas: una aproximación a la música en los monasterios del Chile colonial" en *Revista Musical Chilena* N° 213. Santiago, Universidad de Chile, 2010. pp. 26-43.

instrumentistas y compositoras. De manera fluctuante, y con distintas etapas, el acto de la *performance* musical o práctica de la música fue visto como un acto de exhibicionismo, por lo cual el rol de esta profesión se ligó estrechamente a la práctica masculina⁴⁶. Sin embargo, la práctica femenina nunca dejó de estar presente, ya sea en el ámbito hogareño del salón decimonónico, en el cual las mujeres debían actuar como anfitrionas de casa y saber tocar el piano, la guitarra o cantar, lo cual era el resultado de ser mujeres “bien educadas”, como en los conciertos que comenzaron a realizarse a partir de 1830 por las gestiones de la Sociedad Filarmónica, así como su constante y sostenida presencia en el universo del folclor, sobre el cual regresaremos más adelante.

Durante el proceso de instauración de una república con ideales liberales, la educación musical en los “colegios de señoritas” a partir de 1820 fue un aspecto fundamental. En la clase burguesa y aristocrática, se presentaba como una gran ventaja para la dote intelectual de las mujeres contar con algunas competencias musicales, ya sea en su ejecución instrumental como en la danza. Así, era común encontrar reseñas en los diarios de la época que hablaban acerca de lo bien que habían actuado las jóvenes bien educadas en los bailes de la tarde anterior, como el siguiente comentario del diario *El Progreso* de Santiago, del viernes 17 de febrero de 1843:

“Colegio de las señoras Pinedas”

Concluida la música principió el baile por una contradanza de doce parejas entre las mismas jóvenes, que ya por la uniformidad de sus vestidos, ya por las hermosas figuras que formaban, presentaba el aspecto más agradable (...). Podemos asegurar que cada una desempeñó su papel con el mayor gusto; que la concurrencia se retiró mui complacida al ver que tanto las señoras directoras como sus hábiles profesores han correspondido dignamente a las confianzas que les depositaron los padres de familia al encargarles la educación de sus hijas. Las felicitaciones pues, y creemos continuarán con el mismo desempeño de tan honroso cargo. Un concurrente [firma]⁴⁷.

En estos círculos sociales la composición se transformó en una práctica común en los sectores ligados al cultivo de las artes como actividades articuladoras para las relaciones sociales, tanto entre hombres como mujeres. Esto sucedía en el ámbito amateur, ya que en el

⁴⁶ Las coupleteras profesionales, que tuvieron su época de auge entre la década de 1910 y 1920, fueron iniciadoras de una nueva imagen femenina para el espectáculo que deconstruyó este paradigma drásticamente, siguiendo la tendencia de las cantantes españolas.

⁴⁷ “Colegio de las señoras Pinedas” [1843]...p. 2.

profesional, entre 1870 y 1920, las obras de mujeres compositoras que circulaban eran las que se circunscribían a géneros considerados como “de segunda”, como Lieder y música de salón en general, entendida como “música ligera”. Las obras mayores de mujeres como óperas, conciertos, sinfonías o cantatas, sufrían grandes impedimentos para su montaje y publicación. Sin embargo, después de 1920 hubo mujeres que estrenaron obras de gran envergadura, como fue el caso de Carmela Mackenna, que pudo estrenar su *Concierto para piano* en 1934, con el solista Armando Moraga, una vez radicada en Berlín por las funciones diplomáticas de su marido, Enrique Cuevas. Ella aprovechó el viaje y se perfeccionó como pianista y compositora en ese país. Y no fue la única.

En el período de la instauración de la academia como bastión ideológico de los ideales republicanos, la presencia de las mujeres como creadoras dentro de la música escrita chilena es desconocida y anónima, tanto por la comunidad como por algunos sectores del ámbito académico. Luis Merino señala que el anonimato de las compositoras en el período entre 1810 y 1855 fue total, teniendo la primera circulación algunas obras de mujeres entre los años 1856 y 1869, año en el cual fallece Isidora Zegers (1803-1869), mujer crucial para la institucionalidad de la música nacional. Ella se situó dentro del ámbito del activismo musical, descrito por Merino a partir del concepto esbozado por Pilar Ramos, como plataforma de visibilidad femenina para la música decimonónica⁴⁸. Además de su gestión para una intensa actividad musical en la capital, Isidora Zegers también legó un pequeño catálogo de veinte obras escritas por ella, principalmente para piano y voz.

⁴⁸ L. Merino [2010]. “Los inicios de la circulación pública...”, p. 56.



Isidora Zegers, ca. 1860.
Fuente: www.memoriachilena.cl

Pero además de desarrollar oficios dentro de la interpretación de instrumentos y el canto, algunas mujeres pudieron publicar sus obras a partir de 1856 gracias a la implementación definitiva de la litografía para la impresión en serie de partituras⁴⁹. Merino ha contabilizado un total de 36 obras publicadas en este período, entre las cuales figuran los nombres de autoras como A.C. de Arana, María Luisa Prieto, Manuela Barros Urmeneta, Cecilia Besa, Mercedes Cuadra de Correa, Ecletra de Ferrari, Delfina Pérez, entre otras, en su mayoría mujeres de la clase alta santiaguina y porteña. Además de obras originales, se dio algunas ediciones dedicadas especialmente para el público femenino, como el *Album musical de señoritas* de 1856 de la casa editorial de Eustaquio Guzmán, que publicó obras “ad-hoc” para el público femenino.

En el período siguiente, a partir de 1870, se puede encontrar una segunda generación de compositoras, cuyas integrantes legaron catálogos extensos de obras de su autoría, cuyas representantes más destacadas son Carmela Mackenna (1879-1962), María Luisa Sepúlveda (1898-1958), Ema Wachter (1891-1975) y Marta Canales (1895-1986). Cada una de ellas desarrolló un área específica de trabajo dentro de la música, que iban desde la investigación en el folclor de Sepúlveda hasta la música religiosa de Canales. Una tercera generación puede definirse en las compositoras Lucila Céspedes (1902-1983), Ida Vivado (1913-1989) y la española exiliada en nuestro país Diana Pey (1917-1988), quienes fueron sucedidas por Estela Cabezas (1921-2011), Leni Alexander (1924-2005), Sylvia Soubllette (1923) e Iris Sangüesa (1933). En la siguiente generación se encuentra solitariamente Cecilia Cordero (1945), seguida

⁴⁹ L. Merino. op. cit., p. 61.

por la línea etérea de Francesca Ancarola (1968), Eleonora Coloma (1971), Paola Lazo (1969), Carmen Aguilera (1969), Pina Harding, Gloria López, Carolina Holzapfel, nombres a los cuales suceden varias egresadas de la carrera de composición de la Universidad de Chile, Universidad Católica de Santiago y Valparaíso, y de escuelas de música popular como Projazz y Escuela Moderna de Música, entre otras.

En otro espectro, es necesario considerar una copiosa lista de compositoras de música popular del siglo XX, como Lidia Urrutia (1913-1970), Lily y Mercedes Pérez Freire (ca. 1910), Clara Solovera (1909-1992), quien legó una gran cantidad de canciones de inspiración folclórica que hoy son parte del patrimonio nacional, Scottie Scott (1942-1996), figura fundamental para la discografía popular del siglo XX, Laura Fuentes (1964), Catalina Claro (1968), Daniela Conejero (1979), y compositoras de música electroacústica como Karla Schüller (1983), entre muchas otras que serán mencionadas en final del capítulo central de la investigación.

Todos estos nombres dejan un gran silencio en la comunidad. Sus maestros, todos hombres, gozan del reconocimiento público, mientras ellas pasan a ser un tema nuevo incluso para la musicología, de donde destaca el comprometido trabajo realizado por la musicóloga Raquel Bustos⁵⁰. Sin embargo, respecto de la cantidad de publicaciones reiterativas acerca de la obra, vida y trayectoria de sus colegas hombres, la ausencia de trabajos que incluyan a las creadoras ha dejado en anonimato su trabajo, a pesar de haber tenido algunas de ellas carreras destacadas.

En el ámbito de la interpretación de instrumentos en la música escrita, Chile tiene una larga historia de mujeres destacadas. Algunas de ellas fueron transgresoras de su época y

⁵⁰ Revisar los trabajos de Raquel Bustos sobre compositoras chilenas del siglo XX en *Revista Musical Chilena*. "Ida Vivado" (N° 142-144, abril, 1978). "María Luisa Sepúlveda Maira" (N° 153-155, enero, 1981). "Marta Canales Pizarro" (N° 157, enero, 1982). "Carmela Mackenna Subercaseaux" (N° 159, enero, 1983). *La mujer compositora y su aporte al desarrollo musical chileno* [2012]. Ver bibliografía. También se puede revisar sobre el tema el sitio temático "Compositoras chilenas del siglo XX" en www.memoriachilena.cl.

recorrieron el mundo como concertistas profesionales. Este fue el caso de la pianista Rosita Renard, quien desvió su destino como anfitriona del salón, superando una serie de obstáculos, para luchar por una carrera profesional de nivel mundial. La tradición pianística chilena destaca por un buen número de intérpretes femeninas de alto nivel, pasando por el legado de Elena Waiss y Edith Fischer, Amelia Cocq-Weingard, una de las primeras tituladas del Conservatorio Nacional, Flora Guerra, Elisa Alsina y Clara Luz Cárdenas, pianistas y profesoras como Herminia Raccagni, Margarita Herrera, Patricia Castro, Blancamaría Montecinos, Carmen Paz González, Fernanda Ortega, Karina Glasinovic, Kenya Godoy, las clavecinistas Verónica Sierralta y Maite Daiber, la organista Carmen Rojas, entre muchas otras.

Se puede encontrar reflexiones realizadas por el crítico Emilio Uzcátegui, quien reseñaba conciertos hacia 1919, acerca de la interpretación del piano en manos de mujeres. Hace casi cien años señalaba:

Como el correcto dominio del teclado requiere mucha constancia, son los hombres, los que triunfan de preferencia. No obstante esta circunstancia, es preciso reconocer que también hay mujeres que han llegado a sobresalir con tanto brillo como los hombres. Una de esas escasísimas mujeres es Rosita Renard (...). Al lado de un atrevimiento, y de unas energías bien poco comunes entre los artistas de su sexo, se presenta en ella la más exquisita emisión del sonido, que no significa en este caso sólo una manifestación de feminidad, sino que es el exponente de un gran refinamiento cultural⁵¹.

Constancia, brillo, atrevimiento y energía vendrían a ser características de la interpretación masculina, mientras lo exquisito y lo refinado serían propios de una intérprete. Interacción similar a la del héroe y su musa inspiradora. Otra crítica que realiza este escritor sobre un concierto de la compositora y violinista Marta Canales, simboliza las ideas que se intenta ilustrar:

Esta obra tiene tanta delicadeza, tanta finura y sentimiento, que no vacilamos en calificarla como una inspirada página del mayor mérito artístico (...). Su fuente de inspiración es la más noble, sus temas son místicos y sus desarrollos variados y aún modernos (...). Encantadoras piezas que se escuchan con emoción (...). Débiles rayos de luz se deslizaban poéticamente por una ventana yendo a iluminar la silueta de la violinista que con toda espiritualidad arrebatava melodías a las cuerdas de su instrumento

⁵¹ E. Uzcátegui [1919]. *Músicos chilenos contemporáneos...*p. 56.

(...). Después de aquella audición, quedé convencido plenamente de que la Srta. Marta Canales es una verdadera alma de artista⁵².

La idealización de la imagen femenina corresponde al arquetipo de la musa inspiradora, estando el foco de este discurso nuevamente puesto sobre los efectos que la interpretación tiene sobre el crítico, dejando en segundo plano las capacidades musicales de la concertista. Ambas citas permiten ilustrar una perspectiva que entrega señales de género en la interpretación a partir de arquetipos y prototipos femeninos, según el rol destinado para las mujeres en la sociedad, y dentro de la profesión musical. Esta estructura opera en ámbitos diversos, como se verá a lo largo de la investigación.

Continuando con la interpretación de música escrita en manos de mujeres del siglo XX, se tiene conocimiento de una orquesta femenina que habría surgido hacia 1916, formada por alumnas y profesoras del conservatorio, llamada La White Orchestra. María Luisa Sepúlveda la dirigió en alguna oportunidad⁵³.

Por otra parte, una larga lista de cantantes líricas, que va desde la internacionalmente conocida cantante mapuche Rayén Quital (1916-1979), la italiana radicada Teresa Rossi, María Luisa Correa, hasta voces destacadas internacionalmente en las últimas décadas, como las de Verónica Villarroel y Cristina Gallardo-Domas, cantantes de diversos géneros como Pilar Díaz, Marcela Holzapfel, Miryam Singer, Carmen Luisa Letelier, Mary Ann Fones, Nora López, Cecilia Frigerio, Claudia Parada, Catalina Bertucci, María José Brañes, Carolina Ullrich, Carolina García, entre muchas otras, establece líneas generacionales en torno al canto que han sido un aporte inmenso a la historia nacional. Las contrabajistas de orquesta también han jugado roles en el tiempo, como Jazmín Lemus, Alejandra Santa Cruz, entre otras, las violinistas de comienzos del siglo XX Marta Canales, y sus hermanas, también dotadas instrumentistas, Lydia Montero, Frida Ansaldi, así como la arpista Asunción Claro, la académica del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica, Gina Allende, intérprete de viola da gamba y fundadora del Estudio MusicAntigua, clarinetistas, flautistas,

⁵² E. Uzcátegui. op. cit., pp. 69-72.

⁵³ E. Uzcátegui. op. cit., p. 78.

cellistas, entre muchas otras. Suma y sigue. En la actualidad se puede apreciar un alto nivel en la interpretación de música escrita contemporánea por parte de instrumentistas jóvenes. Una vez más, se podría realizar una extensa investigación de mujeres intérpretes, y se tendría un grueso volumen para editar.

En el ámbito de la dirección orquestal se reduce bastante la participación de las mujeres, lo cual corresponde a un fenómeno evidente: el sitio del “maestro” es uno de los símbolos más latentes de poder y orden jerárquico dentro de la música escrita, por lo cual la presencia femenina en él quiebra la lógica y sentido de ese espacio, al igual que otros roles políticos⁵⁴. Como anécdota, resulta interesante cómo en 2011, luego de un concierto realizado por la directora norteamericana Jo Ann Faletta en el Teatro Baquedano de la Universidad de Chile, dirigiendo la Orquesta Sinfónica de nuestro país, se podía escuchar entre los comentarios más comunes de los críticos auditores tradicionales que el sonido de la orquesta adquiriría un matiz de suavidad, entrega y detallismo “propios de la mano femenina”, alcanzando de este modo análisis centrados en su totalidad en el hecho de que fuese una mujer quien dirigía la orquesta⁵⁵. Estos comentarios no disociaban la femineidad de la interpretación, centrándose en las cualidades de la directora, como su carisma, su belleza, docilidad y fuerza, como características del sonido. Ella misma me señaló, luego del concierto, que estaba acostumbrada a este tipo de comentarios. Con ironía me explicó cómo se sentía afortunada de haber podido cursar sus estudios en la universidad, ya que antes no se permitía el ingreso de mujeres a la dirección orquestal. La solidaridad de género ha tenido un rol importante entre ella y sus compañeras, desarrollándose en un entorno hecho por y para los hombres, que poco a poco ha ido abriéndose a la presencia femenina, si bien, menos que en otras carreras interpretativas⁵⁶. Un nombre destacado en la escena local de la dirección orquestal de los años ochenta fue el de Mireya Alegría Gregorio de las Heras. Por otra parte, una nómina considerable de nombres de mujeres se puede esbozar en la dirección coral.

⁵⁴ Este fenómeno se ha dado transversalmente en el mundo siendo la figura, por ejemplo, de Nadia Boulanger, una de las referencias de mujeres directoras y compositoras más importantes de la escena parisina de los años treinta.

⁵⁵ Esta experiencia la pude vivir en carne propia en aquel concierto, al sentarme en el asiento trasero de un crítico y un melómano, ambos de unos sesenta años, la cual resultó ser de gran impacto para mí y mi compañera, quienes debimos escuchar inmóviles las barbaridades que celebraban estos caballeros acerca de la “maestra”.

⁵⁶ Conversación con la autora [Julio 2011].

Profesoras del Conservatorio Nacional de Música existen desde 1857, cuando Dominga Guzmán de Oliva ocupó la plaza de profesora de piano dejada por Hempel⁵⁷, en plena época de formación de la institución, proceso comenzado en 1849. Luego de su ingreso, entran otras mujeres como Clorinda de Pantanelli en 1861, Rosario Guzmán de Rivas para piano en 1863; las profesoras de canto Eloisa Chavarría, quien ingresa en 1884, Rosa Aguayo, en 1886, Luisa Balma, en 1889; Ignacia Silva, Francisca Tomes y Sara Smart en piano a fines de la década. En 1889 se comienza la construcción de una sección especial para niñas⁵⁸ en el conservatorio, realizándose las clases de manera diferida entre ambos grupos desde la década anterior. Hacia 1900, y bajo la dirección de Carlos Aldunate, una reformulación del conservatorio dejó a casi todas las mujeres fuera de las cátedras, exceptuando a María Ignacia Silva en piano, hasta el año 1901 en que ingresa Olimpia Trebbi como profesora de canto. A partir de estos datos, se puede observar que durante los primeros cincuenta años del conservatorio, sus profesoras sólo enseñaron las asignaturas de canto y piano, hasta que se crea la de arpa en 1906 que dictó Lucía Zannoni. En 1911 se tiene registro de Aline B. de Haas y Sara Cifuentes como profesoras de teoría y solfeo, y Leopoldina de Trupp como profesora de historia de la música. Las ayudantes de los ramos entonces eran casi todas mujeres⁵⁹. Como ayudantes, al igual que en la pedagogía, pudieron desarrollarse profesionalmente, no así en los puestos de trabajo que ofrecían las orquestas o las carreras internacionales como artistas, áreas en las cuales se desarrollaban sus compañeros varones, salvo algunas excepciones como Rosita Renard y Paulina y Flora Joutard, siendo estas dos últimas reconocidas como compositora y concertista respectivamente⁶⁰. Generalmente, las asignaturas como armonía, teoría y solfeo, estética, historia de la música, humanidades y todos los demás instrumentos estuvieron reservadas inevitablemente para los hombres. Es más, los profesores del ciclo superior sólo eran hombres, mientras sus colegas mujeres sólo ejercían en el elemental. Paradojalmente, cabe señalar que desde el año de su fundación en 1849 hasta 1911, sus sesenta primeros años de vida, el Conservatorio Nacional albergó casi al doble de mujeres que hombres en su alumnado, sin exceptuar ni un solo año⁶¹. Hacia mediados del siglo XX, una vez incorporado a la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, se incorporan varias mujeres a las cátedras de lectura, armonía, piano funcional, análisis e instrumentos diversos, como las profesoras Silvia Contreras, Cecilia Margaño, Carmen Luisa

⁵⁷ L. Sandoval [1911]. *Reseña histórica del Conservatorio Nacional de Música y declamación...* p. 11.

⁵⁸ L. Sandoval, op. cit., p. 15.

⁵⁹ L. Sandoval, op. cit., p. 31

⁶⁰ L. Sandoval, op. cit., p. 68

⁶¹ L. Sandoval, op. cit., p. 34

Letelier, Clara Luz Cárdenas, María Soledad Morales, Ximena Matamoros, entre muchas otras del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica y diversas instituciones que hoy dictan las carreras de interpretación y composición.

La presencia femenina en sitaliaes de poder dentro de la institucionalidad musical recién se vio reflejada a mediados del siglo XX. Isidora Zegers figura en los documentos históricos⁶² como la primera directora honoraria de la Academia del Conservatorio, este último fundado por su propia iniciativa, entidad que tenía como objetivo asegurar la calidad de la enseñanza en dicha institución. Es así como la primera directora oficial del propio Conservatorio fue Herminia Raccagni entre 1954 y 1963, mientras la primera decana de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile fue Elisa Gayán en los años sesenta, a quien siguió María Pfennings en los ochenta. En otras instituciones, destaca la presidencia del Consejo Chileno de la Música de Margarita Herrera a fines de los años ochenta y la dirección de Juana Subercaseaux del Instituto de Música de Universidad Católica. A pesar de ello, sus nombres resultan bastante desconocidos. Por ejemplo, entre las integrantes activas de la Asociación Nacional de Compositores, que bien podría sumar ya la extensión “y Compositoras”, entre 1936 y la actualidad, la única figuración mayor la tiene la compositora Ida Vivado, y en ocasiones Leni Alexander, quien por lo demás tuvo una destacadísima carrera en diversos países, así como lo había sido María Luisa Sepúlveda en la generación anterior.

En la investigación musical la presencia de mujeres ha sido fundamental para la generación de información en diversos ámbitos. Cabe señalar el importante rol que ha tenido en la archivística nacional la musicóloga Ruby Reid, así como María Esther Grebe en la música de tradición oral, Raquel Barros en sus investigaciones sobre folclor, Raquel Bustos en la música escrita, Lina Barrientos y Carmen Peña en ámbitos diversos, y generaciones más jóvenes entre cuyos nombres cabe mencionar Laura Jordán, Laura Fahrekrog, Eileen Karmy, Daniela Fugellie, Malucha Subiabre, entre otros nombres.

⁶² L. Sandoval [1911]. Ver bibliografía.

En este contexto cabe preguntarse: ¿por qué la música que hacen las mujeres ha sido considerada en menor medida que la de los hombres, tanto para la investigación como para la generación de conciertos, siendo sus nombres y sus obras casi desconocidos? ¿Es que las compositoras e intérpretes chilenas no tienen méritos suficientes como para merecer un sitio, por ejemplo, en los Premios Nacionales de Música, siendo representadas por las intérpretes Margot Loyola, una de las folcloristas más importantes de la música latinoamericana, la pianista Elvira Savi y la cantante Carmen Luisa Letelier en el año Bicentenario? Por último, y tomando el concepto planteado por Gayatri Chakravorty, ¿es que las mujeres requieren ser avaladas oficialmente por figuras masculinas para salir del ámbito de la invisibilidad?⁶³. Entendiendo que carreras como las de Leni Alexander fueron de un altísimo nivel, o considerando el gran volumen de obras dejado por María Luisa Sepúlveda, por nombrar dos ejemplos, los alcances para este tipo de estadística sólo se pueden encontrar en la musicología feminista.

Las Cantoras⁶⁴

En el ámbito de la tradición oral y la cultura popular, resulta interesante el contraste que se genera en torno a los usos de la música⁶⁵ y las consecuencias que ello tiene para el género. En la época colonial, la red de funcionamiento social y cultural que definió categóricamente los modos de vida y las relaciones entre mujeres y hombres del “bajo pueblo” estableció el deambular constante de los sujetos masculinos. Este continuo errar fue la consecuencia directa del orden económico y laboral impuesto a los “huachos-lachos”. Debido al trasladado hacia distintas zonas del país, según sea la necesidad de los patrones, los sujetos masculinos no contaron con la posibilidad de conservar un espacio privado propio, ni de entablar y mantener una dependencia afectiva. Esto dio origen, como señala Sonia Montecino, a la existencia de relaciones endeblas entre hombres y mujeres, y a la configuración de una imagen colectiva que define al hombre como sujeto inestable y ausente⁶⁶. De esta situación se desprende que los

⁶³ G. Chakravorty [1994]. “Can the subaltern speak?”. Ver bibliografía.

⁶⁴ Esta sección ha sido coescrita por el musicólogo Sebastián Gallardo en 2009.

⁶⁵ A. P. Merriam [1964]. “Usos y funciones”... Ver bibliografía.

⁶⁶ S. Montecino [1991]. *Madres y Huachos*... p. 50.

espacios privados, habitados periódicamente y abandonados por los lachos, quedaron bajo el gobierno y administración de las mujeres. Estas, para lograr la subsistencia de sus familias y de ellas mismas, focalizaron sus energías en la creación, dentro de sus espacios privados, de “lugares y ambientes” destinados a la concurrencia de los muchos hombres errantes, habitantes de los caminos de la Colonia. Esto condujo al establecimiento de un orden distinto, centrado y dirigido por la mujer.

La mujer de “bajo pueblo”, en tanto dueña de rancho y productora de tejidos, mistelas, chichas, frutas, hortalizas y “servicios varios” para huéspedes al paso (comida, alojamiento, entretenimiento, sexo), administraba micropoderes, tanto en el espacio privado de su sitio y rancho como, al mismo tiempo, en el espacio público formado por el ir y venir de sus clientes, vecinos y camaradas de clase (...) la mujer popular se convirtió en el eje central de una amplia red social, que incluía intercambios económicos, sociales, culturales y –también– delictuales⁶⁷. De esta manera, y en estos espacios populares, la mujer ocupó una posición dominante con respecto al hombre. Al situarse en los “ranchos femeninos”, el hombre debe adecuarse a las normas establecidas por la dueña del lugar y asumir la categoría de subordinado ante la “madre”.

Similar al ámbito del salón, la mujer fue la protagonista en el ámbito cultural y musical del bajo pueblo. Las cantoras, mujeres campesinas que cantaban acompañándose por la guitarra, fueron las responsables de reproducir músicas, textos, símbolos e ideas propias de la cultura rural chilena, aportando con ello a la sobrevivencia de tradiciones rurales antiquísimas hasta bien entrado el siglo XX. Al ser el oficio de la música predominantemente femenino en el ámbito rural, se encuentra también una serie de dúos y tríos de mujeres a partir del siglo XIX, quienes acompañadas por la guitarra y arpa se presentaban en los eventos sociales de los diversos pueblos y ciudades. Fue el caso del trío de las hermanas Pinilla llamado Las Petorquinas, quienes entonaban canciones de moda con guitarra, hacia 1830. Incluso se sabe que cantaban en entreactos de óperas⁶⁸. Carmen Pinilla también bailaba seguidillas y

⁶⁷ G. Salazar y Pinto [1999]. *Historia contemporánea de Chile...*p. 118.

⁶⁸ M. Cnepa [1978]. *La ópera en Chile...*p. 15.

zamacuecas. Ellas forman parte de una larga tradición de tonadilleras de la primera mitad del siglo.



Escena de cueca. Lámina de óleo de Arturo Gordon, 1824.
Fuente: www.memoriachilena.cl

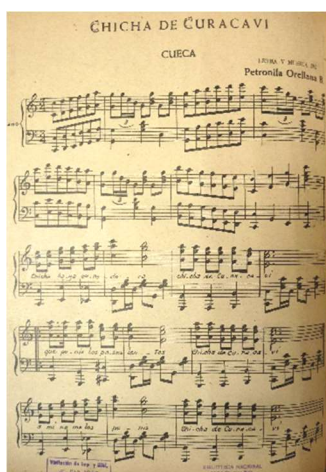
Un siglo después, hacia 1920, la estrategia de instalación, en el ámbito urbano, del imaginario del huaso y su música, halló una herramienta extremadamente efectiva que le permitiría conseguir sus objetivos de asentamiento: la Industria Musical. Es así como la cultura “huasa” se instala en la sociedad urbana chilena por medio de la acción conjunta entre la industria discográfica y los nacientes conjuntos de huasos surgidos desde el ámbito universitario y aristocrático. Entre sus máximos representantes se cuentan los conjuntos Los Cuatro Huasos (1927-1956) y Los Huasos Quincheros (1937), tradición que continúan Los de Ramón en los años sesenta, con María Eugenia Silva entre sus integrantes, precedidos por la famosa cantante Sylvia Infantas, quien cantó en los grupos Los Baqueanos y Los Cóndores. Desde el punto de vista discográfico, dos mujeres fueron fundamentales en los años veinte: Rosa Cataldo, quien desde 1922 cantaba tonadas y cuecas en teatros de Santiago, y Blanca Tejada, quien en 1927 realizó veinte grabaciones para el sello Víctor en Buenos Aires con tonadas, canciones y cuecas, tanto de su autoría como tradicionales, acompañadas por piano o por dúos de guitarra⁶⁹. De comienzos de siglo se destacan también los nombres de cantantes que incursionaron también en los géneros folclóricos, tales como Petronila Orellana (1885-1963), Esther Martínez (1903-1989), Estela Loyola, las hermanas Acuña, dúo Las Caracolito, así como

⁶⁹ J. González y Rolle [2005]. *Historia Social...*p. 371.

otras cantantes como Camila Bari y Derlinda Araya, que grabaron hits radiales del folclore. La recopiladora Raquel Barros (1919-2014) y la recopiladora y compositora coquimbana Elena Montoya (1914) se suman a los importantes aportes de Violeta Parra (1917-1967), Margot Loyola (1918) y Gabriela Pizarro (1932-1999), figuras fundamentales para el folclor nacional.



Gabriela Pizarro, ca. 1960.
Fuente: www.memoriachilena.cl



Trozo de partitura para piano de “Chicha de Curacavi”, cueca de Petronila Orellana. Editorial Casa Amarilla, s/f.
Fuente: Archivo de Música Biblioteca Nacional de Chile.

Sin duda, la mujer que ha sido determinante en el desarrollo de la música popular con raíces del folclore chileno ha sido Violeta Parra. Ella fue una de las artistas más fecundas en la historia de la cultura local. A través de su obra artística multidisciplinaria, que incluía música, poesía y plástica, la “chillaneja” logró instaurar un discurso original, tanto por su carácter autóctono como por su diferencia retórica. Desde esta plataforma estética, Violeta Parra

estructuró un lenguaje capaz de reinstalar y de transformar entidades culturales que conforman el imaginario individual y colectivo. Tal como señalan Salazar y Pinto, “Violeta se ha convertido en lugar de encuentro de la tradición y la vanguardia expresiva de lo nuestro chileno”⁷⁰. Dicha estrategia retórica es, quizás, la principal responsable de la profunda y agitada cercanía existente entre la obra de esta creadora y su pueblo; cercanía que convierte a la artista y su obra en un fenómeno social y cultural. Gracias a la labor recopilatoria y creadora de Violeta Parra, las expresiones artísticas y auténticas del mundo campesino vuelven a situarse dentro de la escena cultural del país, y con ellas las costumbres, valores y creencias de los sujetos que las practican. Violeta integra una poética lúcida y reflexiva que abarca un abanico de temáticas que van desde el tratamiento del amor, las costumbres y creencias campesinas, la cultura indígena, la reflexión filosófica, la crítica social y política, hasta la historia nacional.



Violeta Parra, ca. 1960.
Fuente: www.memoriachilena.cl

De este modo, no es de extrañar que, por su gran legado, en conjunto con la fuerza transgresora de su imagen, Violeta sea la mujer más admirada por la totalidad, sin excepciones, de las rockeras chilenas entrevistadas para esta investigación. La revista *Rolling Stone*⁷¹, en su ranking de los cincuenta mejores discos de la historia del rock chileno en 2008, incluye tres de Violeta Parra en los primeros lugares. Este dato nos habla acerca de la gran admiración que el público chileno y los profesionales de la música tienen por esta mujer, quien pasó a ser considerada como referente cultural y político para la juventud del siglo XXI. Sin embargo, la

⁷⁰ G. Salazar y Pinto. op. cit., p. 35.

⁷¹ “Los 50 mejores discos chilenos según Rolling Stone” [2008]...p. 11.

reivindicación de su figura comenzó a darse tiempo después de su muerte, luego de haber sido plagiado su trabajo y abandonada su persona en los últimos años de su vida.

La compleja integración que Violeta Parra realiza a partir de lo folclórico y de una poética reflexiva crea un espíritu musical urbano y femenino que incentivó a diversas exponentes de la Nueva Canción Chilena y Canto Nuevo a proseguir con esta senda. Algunas de las principales creadoras e intérpretes actuales de este estilo son Magdalena Matthey y Francesca Ancarola, cantantes y compositoras, la guitarrista y compositora Elizabeth Morris, cantantes que fueron parte del movimiento del Canto Nuevo en los años ochenta, como Carmen Prieto, las independientes Margarita Alarcón, Isabel y Tita Parra y su gran legado, Cristina González (Narea), Sol Domínguez, Clarita Parra, Rosario Salas, Mariela González, Tita Munita, Katty Fernández, Isabel Aldunate, Charo Jofré, Ester González del grupo Lonqui, Ana Luisa Capri de banda Capri, los comienzos de Cecilia Echenique y otras cantautoras e intérpretes que han encontrado en los géneros del folclore inspiración para expresar sus inquietudes musicales. Algunas folcloristas como Catalina Rojas y Silvia Urbina, ésta como integrante del grupo Cuncumén, así como Nelly Luco del conjunto Los Cuatro de Chile, Carmencita Ruiz como parte del conjunto Fiesta Linda, realizaron colaboraciones musicales importantes para la revitalización de la tradición oral, renovando este género en diversos contextos. Algunos dúos y tríos femeninos de cueca del siglo XX han sido Las Consentidas, las hermanas Orellana, las hermanas Loyola, las Sureñitas, el dúo María Inés, entre otros.



Eli Morris, 2012. Gentileza de Gonzalo Donoso.

Este espíritu será retomado también en los 2000, con una nueva pléyade de músicos del movimiento llamado Neofolk, entre cuyas cantautoras han alcanzado renombre Camila Moreno, Fabiola González o La Chinganera, Pascuala Ilabaca, Rocío Peña, Evelyn Cornejo, el proyecto experimental Las Polleritas, entre otras. Las generaciones jóvenes de mujeres han abierto en el presente siglo un gran abanico de creaciones y reinterpretaciones acerca del folclore chileno, con influencias de distintas culturas. Poco a poco también han surgido agrupaciones, generalmente masculinas, que se han propuesto rescatar la “cueca chora” de los sectores populares urbanos. Sin embargo, han sido las mujeres las que han realizado propuestas más novedosas con respecto a la utilización diversa de los géneros musicales folclóricos. Tal es el caso, por ejemplo, de Las Capitalinas: agrupación de jóvenes mujeres, entre diecinueve y veintisiete años, que, por medio de la ejecución del piano, batería, bajo eléctrico, guitarra y voz, integra elementos del jazz, blues, rock, ritmos latinoamericanos y cueca chilena. Sin duda, son muchos los nombres que quedan sin mencionar, pero no es la intención de este escrito ser un catastro exhaustivo, sino más bien abrir perspectivas.

A escena

Respecto de la música popular de medios, cabe realizar una mirada retrospectiva breve para ilustrar el contexto. Si bien desde la década de 1920 se estableció una revaloración del folclore en las radios y locales nocturnos, lo cual fue acompañado de un rescate patrimonial a manos de algunos compositores en sus obras⁷² y de artistas de estos géneros⁷³, la llegada de la músicaailable a los salones de baile y las radios, y por tanto a las orquestas, fue inminente. Es

⁷² El compositor Pedro Humberto Allende (1885-1959), primer Premio Nacional de Música (1945), rescató elementos de la tonada chilena en su obra para piano *Doce tonadas* (1918-1922). Otras obras con influencias de folclore de la primera mitad del siglo XX son *La voz del pasado: pregones santiaguinos antiguos y otros temas folklóricos* (1942, Ed. Casa Amarilla) de la compositora María Luisa Sepúlveda, quien transcribió e ilustró la tradición del pregonero. La compositora realizó además una recopilación de canciones y tonadas del siglo XIX. Música escrita inspirada en la tradición musical mapuche se puede apreciar en el trabajo de los compositores Carlos Isamitt y Eduardo Cáceres, además del trabajo realizado por el compositor e investigador Rafael Díaz. Revisar su artículo “La excéntrica identidad mapuche de la música chilena contemporánea: del estilema de Isamitt al etnotexto de Cáceres” en revista *Cátedra de Artes* N° 5. Santiago, Pontificia Universidad Católica, 2008. pp. 65-93. El bajista y compositor chileno Ernesto Holman ha elaborado un extenso trabajo musical basado en la musicalidad y cosmovisión mapuche, el cual se puede revisar en su discografía *Ñamco* (2003), *Al vuelo del Ñamco* (2005) y *Mari Tripantu* (2008).

⁷³La cantora y compositora Violeta Parra, Margot Loyola, Gabriela Pizarro, entre las recopiladoras, y Blanca Tejada, Esther Martínez, Camila Bari, entre otras cantantes e instrumentistas de folclore radial.

así como se integraron una serie de estilos de “baile moderno”⁷⁴, y se adoptaron como moda nacional los boleros, el tango, guaracha, por un lado, y el charleston, el swing y otros géneros⁷⁵ que fueron perfilando la historia del jazz en Chile⁷⁶ hacia los años treinta. La llegada del sello discográfico Odeón, que pasó a ser EMI Odeón en 1931, del sello Víctor y Brunswick, que eran los tres sellos internacionales, además de otros ocho sellos nacionales⁷⁷, marcó un cambio radical en la forma de escuchar y difundir la música. “Cine, radio y disco se impulsan recíprocamente, generando nuevas necesidades, nuevos modelos y nuevas promesas de bienestar y felicidad. Lo que en otras épocas podía parecer superfluo o accesorio, pasa a ser central y constitutivo de la sociedad moderna de masas”, señalan González y Rolle⁷⁸. La industria se alimentó de estos tres elementos, cine, radio y disco, sumados al circuito de música en vivo y la edición local e importación de partituras, pero por sobre todo, de su interacción como formatos complementarios en la consecución de productos musicales integrales.

En los años cuarenta la industria discográfica chilena se masificó definitivamente, y el disco pasó a ser un bien doméstico. Hacia los años treinta las orquestas de música popular asimilaban un jazz comercial yailable, hasta la llegada del rock and roll en los años cincuenta. Al comienzo se intentó fusionar la sonoridad de las orquestas con la música rocanrolera, pero finalmente se dio paso a la separación definitiva de los géneros. Y así, Víctor y Odeón, los dos sellos más productivos de la primera mitad del siglo XX en Chile, realizaron un gran número de grabaciones de músicaailable, contratando personal estable para la producción de esta música. Mucho de ese repertorio se perdió por mal manejo del material⁷⁹. Cabe mencionar que entre las primeras grabaciones del sello Víctor en Chile figuran La Chilenita y Las Hermanas Ubilla en los años treinta, todas mujeres.

⁷⁴Para un panorama musical de los años cincuenta chilenos consúltese el trabajo realizado por González y Rolle. *Historia social...* Vol. I. Ver bibliografía.

⁷⁵Sobre músicaailable revisar el trabajo de Rodrigo Torres: “El trópico chileno” en *Música popular chilena, 20 años: 1970-1990*. Álvaro Godoy, Juan Pablo González (Eds.). Santiago, Ministerio de Educación, 1995.

⁷⁶Sobre la historia del jazz en Chile revisar el trabajo de Álvaro Menanteau: *Historia del jazz en Chile*. Santiago, Ocho Libros, 2003. También se tiene referencia del trabajo de Miguel Vera Cifras sobre mujeres y jazz chileno.

⁷⁷Fonografía Artística, Royal, Mundial Records, Águila Estrella, Radiotone, Select e Ideal.

⁷⁸J. González y Rolle [2005]. *Historia social...*p. 198.

⁷⁹J. González y Rolle, op. cit., p. 192.

La escena musical para las mujeres en ese entonces se proyectaba como un escenario en el cual la cantante era acompañada de una orquesta, interpretando la más amplia gama de estilos y formas musicales populares, que iban desde boleros y tangos hasta milongas, todo ello acompañado de puestas en escenas centradas en las cualidades y el talento de las cantantes. Esto tenía su raíz en las cantantes y bailarinas de cuplé de los años diez y veinte, quienes habían alcanzado una extendida popularidad en las grandes ciudades de nuestro país, mezclando en su repertorio la música española con los géneros bailables, un verdadero acierto comercial. Las cupleteras, además de ser muchas, fueron verdaderas estrellas del espectáculo, e hicieron importantes aportes a la difusión de repertorio de zarzuela y como tonadilleras. La pionera Aurora Castillo, la internacional Pilar Arcos, La Chilenita, Estrella Irú, Emperatriz Carvajal, Antonieta Lorca, Paquita Sevilla, Gabriela Ubilla, Nenita Real, La Maravillita, entre otras, son algunos de los nombres que han quedado documentados en la memoria popular⁸⁰.

En los años treinta las cupleteras dejan lugar a las vedettes, quienes imitaban el *music hall*, y a quienes se les estaba permitido “cantar sin voz y recitar sin juicio, porque para eso es vedette”. Es decir, cita González, lo que interesaba era su belleza, gracia, y desplante, junto a mínimas capacidades vocales y coreográficas⁸¹. Ellas fueron la máxima manifestación del exhibicionismo femenino y la autonomía en la profesión musical para las mujeres. Algunas de estas cantantes, conocidas como estrellas internacionales, encarnaron un perfil femenino en la música dentro del *show bussiness* que empoderó a estas mujeres en el uso de su cuerpo y de su figura, siendo todas estas cantantes mujeres autónomas, trabajadoras, que generaron dinero con esta profesión, y que situaron a las mujeres en el ámbito profesional del espectáculo.

Hubo varias mujeres que tuvieron carreras exitosas como cantantes en los años cuarenta y cincuenta, tales son los casos del dúo Sonia y Myriam, con la posterior carrera de Sonia La Única, Ester Soré (1915-1996), quien cantaba folclore radial, y tantas otras posteriores como Palmenia Pizarro (1941), quien marcó nuevas tendencias en la interpretación del folclore latinoamericano con su marca estilística basada en el canto de la música española. Las cantantes

⁸⁰ J. González y Rolle, op. cit., p. 142-143.

⁸¹ J. González y Rolle, op. cit., p. 145.

actrices Rosita Serrano (1914-1997) y Malú Gatica (1922-1997), así como las más jóvenes Alicia Quiroga, Carmen Barros, protagonista de la obra de teatro musical chilena *La Pérgola de las Flores* en su versión original, obra escrita por Isidora Aguirre, también se destacaron como figuras importantes de la escena nacional de la mitad del siglo. La sociedad entre Zita Müller y Lucía Edwards entregó algunas refalosas y canciones de diversos géneros al acervo nacional, mientras compositoras como María Angélica Ramírez ya eran conocidas. Guadalupe del Carmen (1931–1987), una de las intérpretes más destacadas de música mexicana, se sitúa en medio de un amplio listado de intérpretes de música popular que merecen una investigación más exhaustiva.



Carmen Barros en *La Pérgola de las Flores*, 1960.
Fuente: www.memoriachilena.cl

En los años cincuenta un gran número de mujeres discografiadas tocaban guitarra y cantaban, como Carmen Cuevas, guitarrista profesional y profesora de ese instrumento, y que incentivó el género folclórico chileno en sus alumnos y alumnas. González y Rolle realizan una mención acerca del fenómeno de mujeres guitarristas de la época: “En efecto, la adolescente podía liberarse de la obligación de estudiar piano para lucir sus dotes en el salón, y ahora le bastaba juntarse con sus amigas para guitarrear en su habitación las canciones chilenas y latinoamericanas que marcaban el rumbo de la música popular de la época”⁸². En nuestro país, esta modernización cultural, acompañada de un nuevo cuestionamiento acerca de los roles de género respecto de estos temas, permitió el voto femenino, conquistado en 1949⁸³.

⁸²J. González y Rolle, op. cit., p. 425.

⁸³D. Veneros [2000]. “La crisis de la masculinidad”...p. 159.

El rock & roll

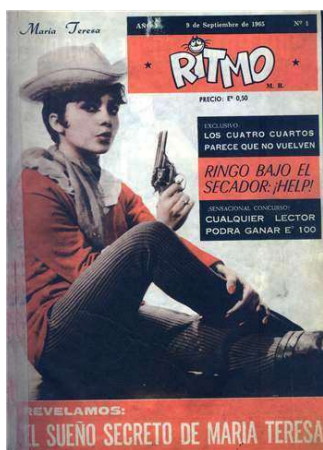
En Estados Unidos durante los años cincuenta se consolidó la sociedad de consumo y el consumismo como práctica social, a la vez que, a raíz de la modernización de postguerra, arribaron nuevas tecnologías al ámbito doméstico, masificándose la demanda por aparatos electrónicos, lo cual acrecentó y facilitó el acceso de los jóvenes a la reproducción de la música dentro o fuera de sus hogares. Las calles de las grandes y pequeñas ciudades norteamericanas comenzaron a formar parte de los espacios frecuentados por jóvenes cesantes y en riesgo social, además de jóvenes de clase media y estudiantes, quienes se apropian de ellas mientras ven cómo se acrecentaba la práctica del consumo en su país y el ingreso per cápita, sin que ello les presentase oportunidades reales de trabajo y arraigo. Estos jóvenes “de la calle” pasaron a ser los principales impulsores del movimiento rockanrollero como “facilitadores” de un espacio juvenil callejero y como interpretantes de la tradición musical afroamericana de esa zona geográfica, lo cual encarnó una postura de rebeldía frente al orden blanco establecido desde la guerra. En este espacio, la nueva música urbana fue bienvenida y pasó a ser forjadora de una identidad común.

Este movimiento juvenil, intrínsecamente musical, permitió albergar en un espacio común a jóvenes de distinta procedencia social quienes, en su rango etario, no se sentían niños, porque efectivamente ya no lo eran, ni adultos matrimoniados, que era lo que sus padres esperaban de ellos y de ellas. Este proceso de identidad se plasmó en una nueva conformación de grupo, definidos sus integrantes por una edad común y gustos musicales afines. Y al mismo tiempo, las historias de varios de estos jóvenes rebeldes pasaron a ser inspiración de una buena parte de los textos de canciones de los cincuenta, a partir de relaciones que surgían de estas nuevas formas de sociabilidad. Una cita de la revista chilena *Rock Clásico* de 1989 describe parte de este proceso:

El interés de la juventud por la música, a pesar de los intereses económicos que se ocultaban detrás, se convirtió en un proceso ligado a su desarrollo como adolescentes, al igual que la educación, el descubrimiento de sus capacidades humanas o las manifestaciones efectivas (...). Desde entonces, la música se ha manifestado conjuntamente identificada con el desarrollo de los jóvenes, actuando como puente

comunicante entre diversos grupos aislados de la juventud, uniformando sus gustos, sus mensajes, sus actitudes, pero al mismo tiempo, como medio de expresión de sectores que por su edad-insuficiente para participar de la vida política-, les permitía manifestar su crítica y cuestionamiento al mundo que los rodeaba”⁸⁴.

Este proceso inicial de configuración de identidad juvenil tomó nuevas perspectivas hacia los años sesenta. Los temas centrales se toman en problemas políticos relacionados con la Guerra Fría y la discriminación racial en Estados Unidos y sus implicancias, principalmente. Los jóvenes comenzaron a tomar posiciones públicas respecto de estos temas, y la música como elemento cohesionador y siempre presente representó la puesta en marcha de un discurso pacificador e integrador. Esto desembocó finalmente en el movimiento Hippie hacia 1965. El rock durante los años sesenta toma un camino autónomo que lo lleva a espacios musicales y culturales muy diversos, alcanzando altos niveles de identidad musical y experimentación sonora. En Chile, estas ideas se vieron reflejadas en un interés juvenil por la Guerra de Vietnam, con ideas polarizadas respecto del amenazante imperialismo americano sobre Sudamérica. Por otro lado, la liberación sexual y la posibilidad para los jóvenes de ser dueños de sus destinos y sus cuerpos, fueron puntos destacados para el arribo de esta revolución a nuestro país.



Portada de revista Ritmo N°1, 1965.
Fuente: Sección Revistas, Biblioteca Nacional de Chile.

El movimiento cultural que surgió a partir del rock&roll desembocó en el rock desde los despuntes de los años sesenta. Este tema será tratado con mayor detención más adelante.

⁸⁴ *Rock Clásico*. Revista [Agosto, 1989]...p. 49.

Pero resultará interesante discutir un tema planteado por Simon Reynolds y Joy Press⁸⁵. Desde la visión crítica de estos autores, se plantea que la revolución juvenil que se dio en los años sesenta estableció una rebeldía privativa de los varones. Las mujeres mantuvieron una imagen asociada a la subordinación y la sumisión, lo cual habría generado una larga historia del rock como manifestación de masculinidad, poder macho y androgenismo. Las mujeres rebeldes no fueron vistas como una realidad significativa, sino más bien circundante a la verdadera rebelión, la de los rockeros. Esta idea busca dar el puntapié inicial a la discusión sobre género y rock en este trabajo. Las aristas sobre el tema, provenientes de fuentes diversas, serán discutidas a partir de los testimonios de algunas rockeras chilenas, como estrategia metodológica de este trabajo.

⁸⁵ S. Reynolds y Press [1996]. *The Sex Revolts*...p. 8.

II. La musicología de género en Chile

La investigación sobre artes y género en Chile presenta la gran dualidad que surge al enfrentar la deuda histórica de falta de bibliografía, y al mismo tiempo la necesidad de plantear una perspectiva actual. Hoy es una tarea compleja enfrentar el vacío casi total de literatura acerca del tema que implique una mirada crítica. En los países anglosajones esta mirada de género en la música popular fue la que instauraron las historias de las mujeres en el rock y el pop, así como en la música de tradición escrita y folclore de los años ochenta y noventa, a través de la musicología de género y feminista. Actualmente, esa literatura se presenta como bibliografía muy rica e indispensable para emprender una lectura integral acerca del asunto. Sin embargo, el acceso idiomático a dicha bibliografía es a veces complicado, y muchos de estos libros, en definitiva, no están disponibles en nuestro país. Por otro lado, la bibliografía en castellano a nivel mundial es escasa. Trabajos de gran valor como el realizado por Pilar Ramos⁸⁶ son de gran ayuda para sobrellevar este problema.

En el espacio del rock, basta con revisar la bibliografía chilena de diversos autores⁸⁷ para percatarse de la ausencia casi total de mención de las mujeres participantes en este ámbito. Los siempre recurrentes nombres de Cecilia, Denise y Sol Domínguez como únicas representantes de rock femenino chileno, junto al generoso reconocimiento a la figura de Violeta Parra, parece ser la trinidad visible de una lista invisible, que es bastante extensa. Esta invisibilidad bibliográfica, y el anonimato en que se movieron muchas mujeres dentro de la música, contrastan con la destacada presencia de figuras femeninas conocidas a nivel nacional, que se mantienen tremendamente activas desde hace unos veinte años, o más, y de las cuales casi no hay estudios específicos, salvo algunos que nombraremos más adelante.

⁸⁶ P. Ramos [2003]. *Feminismo y música...* Ver bibliografía.

⁸⁷ T. Escárate, F. Salas, G. Planet, D. Ponce, entre otros. Ver bibliografía.

Tratar el género en la música es un asunto que abre perspectivas diferentes y contrastantes. Por un lado, se hace necesario asimilar los principios pluralistas provenientes del postmodernismo, que deconstruyen las grandes ideas como tópicos universales, y que critican a su vez el racionalismo como único modo de conocimiento. Por otro lado, la ausencia de una mirada de género para las artes requiere de un trabajo previo que asuma las ideas feministas en torno a diversos temas fundamentales como lo son la incidencia de las estructuras patriarcales en la conformación cultural, social y económica de los pueblos, el machismo, la segregación de las mujeres y las minorías, la maternidad, la violencia y desigualdad de oportunidades, por mencionar algunos. La conciencia acerca de estos desafíos latentes parece ser un paso necesario para entablar una crítica desde el género sin situarse necesariamente en la periferia. Cada vez se hace más urgente realizar estudios académicos del género asidos a la realidad cotidiana que estas instituciones académicas observan. Cualquier mirada que se entable desde el género tiene como denominador común con otras el hecho de ser esbozadas en un contexto que comienza desde la mirada feminista, entendida como un espacio integrador de realidades diversas y contrastantes.

De modo resumido, la musicología feminista nace en el ámbito de trabajos aislados inspirados en los primeros movimientos feministas de corte político, como había sido el trabajo de Simone de Beauvoir⁸⁸ y sus contemporáneas europeas. Durante los años sesenta se realizaron numerosos trabajos con el tema de las mujeres y la música, centrados principalmente en las compositoras y sus obras, al estilo de la musicología tradicional. Sin embargo, fue en los años setenta que en Estados Unidos comienzan a realizarse trabajos sobre mujeres de manera sistemática. Estos trabajos, si bien eran dispersos y diversos, se entablan como el primer corpus para la elaboración de una bibliografía con puntos en común. En la música, en esta década surgió un interés por generar instancias musicales femeninas: 1975 fue el año de la mujer, nació la International League of Women Composers, y 1979 fue el año en que se realizó el Congreso Internacional de Mujeres en la Música.⁸⁹

⁸⁸ Algunos textos de intelectuales pioneras sobre tópicos feministas son los de Simone De Beauvoir, *El segundo sexo* (versión en español Editorial Sudamericana, Argentina, 1999) y Sophie Drinker, *Music and Women: The Story of Women in their Relation to Music*. Nueva York, Coward-McCann, 1948.

⁸⁹ L. Viñuela [2004]. *La Perspectiva de género...*p. 10.

A fines de los setenta estos estudios multidisciplinares, en el seno de la academia norteamericana, toman el nombre de Estudios de la Mujer. Estos trabajos tenían como foco la invisibilidad de las mujeres en la historia y las diversas áreas del saber, y buscaban sacar a la luz estas figuras invisibilizadas. Por otro lado, cuestionaron la manera en que estas disciplinas posicionaban a las mujeres en estas áreas, siempre en el ámbito de la subalternidad, considerando que su omisión en los procesos históricos conllevaba intrínsecamente un error en la elaboración misma de la historia, dado su sostenido protagonismo y visibilidad en ellos. Deconstruyeron de este modo el androcentrismo⁹⁰, como mirada masculinizada universal, y el etnocentrismo⁹¹, como mirada hegemónica de “superioridad” sobre el “otro”, presentes en las bases fundamentales de las disciplinas relacionadas con la antropología y la historia, y por cierto, con la estética.

Sin embargo, los Estudios de la Mujer presentaban tres problemas, principalmente. El primero de ellos era la “ghettatización” que conllevaba el hecho de ser mujeres estudiando mujeres, lo cual desembocó en el pensamiento de que eran ellas quienes mejor podían comprender las problemáticas de las mujeres. El otro punto que quedó en cuestión fue que el concepto de “La Mujer” no permitía visibilizar las diferencias de clase y pertenencia geográfica, y englobaba realidades contrastantes en un prototipo de mujer irremediamente blanca y heterosexual. Desde entonces se hace más convincente hablar de “las mujeres”. En tercer lugar, el esencialismo presente en un concepto universal asignaba características comunes a todas las mujeres, como lo eran la “intuición” y la “sensibilidad”, lo cual comenzó a ser cuestionado por las feministas de la década de los ochenta.

En la década de 1980, y retomando un término acuñado en los años cincuenta por la medicina para retratar algunas observaciones realizadas acerca de la relatividad del sexo en sus manifestaciones conductuales y culturales, se asimila el término Género (*Gender*, en su unicidad significativa propia del inglés, que en español no tiene equivalente), que hace referencia a la construcción cultural de conductas determinadas por el sexo morfológico,

⁹⁰ Andro=hombre. Centrismo=centrarse en.

⁹¹ Etno=cultura. Centrismo=centrarse en. “Centrarse en la cultura propia”.

genético y cromosómico que realizan las sociedades⁹². De este modo, este término resituó el rol de los individuos en la sociedad, distinguiendo tres procesos en la definición del género de un individuo: la asignación de género establecida al nacer, a partir de los genitales, la identidad de género, que arriba junto con la adquisición del lenguaje y define a los niños como pertenecientes a un género u otro, previamente a tener conocimiento acerca de sus diferencias anatómicas, y el rol de género, que define los comportamientos sociales propios de los individuos a partir de la norma y la prohibición, estableciendo estereotipos.

A partir de estos conceptos, los investigadores han entendido que estos parámetros varían de sociedad en sociedad, tanto en las identidades y roles como en el ejercicio de las relaciones de género. Ser mujer u hombre es una construcción cultural, por lo cual varían sus definiciones de cultura en cultura. Por otro lado, la multiplicidad de sus significados, determinados por las diferencias de clase, geografía, estatus, etc., se imprime en relaciones conflictivas de poder, en términos de Joan Scott⁹³, ya que las relaciones de género no operan aisladamente de las instancias políticas, económicas e institucionales, así como de los niveles simbólicos y míticos constituyentes de las culturas⁹⁴. El género opera igualmente a través de las doctrinas políticas, religiosas, y de toda índole. Todo ello sitúa al género en el ámbito de lo social, traspasando el ámbito de lo individual y subjetivo, para situarse como un problema cultural. Si bien el término ha mantenido la esencia de su definición primaria, fue evolucionando en su empleo en las diversas disciplinas, principalmente pertenecientes a las ciencias sociales.

En la música, las feministas francesas en los años ochenta comenzaron a trabajar sobre ópera y otros géneros desde una visión crítica y rupturista, lo que sentó las bases para la

⁹² Algunos médicos en los años cincuenta distinguieron tres niveles en la definición sexual en un individuo: sexo morfológico, que es asignado por los genitales, el sexo genético, que se define en manifestaciones fenotípicas, y el sexo cromosómico de acuerdo al genotipo.

⁹³ J. Scott [1990]. "El género....", p. 270.

⁹⁴ En las culturas judía y cristiana este nivel se ilustra en los personajes de Eva y la Virgen María respectivamente. Por un lado, ambas doctrinas comparten en el arquetipo de Eva la idea central de estigmatizar a las mujeres como las culpables de la condena eterna para la humanidad y la pérdida del paraíso. Por ello son merecedoras del dolor y penitencia, en su condición de "tentadoras" (lo cual obviamente responde a deseos sexuales masculinos en el nivel simbólico), mitología que justificará su sumisión y segregación durante los siglos posteriores. Por otro lado, la alabanza mariana está asida en la virginidad como cualidad de santidad para las mujeres, que a su vez pueden ser madres.

musicología feminista más radical⁹⁵. Como señala Pilar Ramos, en esos años se habría continuado elaborando paralelamente investigaciones acerca de mujeres músicas, y luego, en 1987, se publicó la antología femenina *Historical Anthology of Music by Women*, de James Briscoe. Siguió la publicación de *Women and Music: a History*, en 1991, por Karin Pendle, y finalmente el *New Grove Dictionary of Women Composers*, en 1994, un verdadero logro frente al escueto y machista *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, de 1980. Estas publicaciones mayores de los ochenta y principios de los noventa dan cuenta del interés que se había generado acerca del rol de las mujeres en la música escrita, entendiendo que su mención en la literatura tradicional era mínima hasta entonces. En esta etapa de compensación reivindicatoria, la musicología feminista creció fuertemente en Estados Unidos y Europa.

La musicología feminista en la década de los noventa diversifica sus métodos y enfoques, y se publican estudios como el de Marcia Citron, *Gender and the Musical Canon* (1993), y *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*⁹⁶, antología de género de Ruth Solie (1993), junto con otros estudios muy variados acerca de distintas músicas. En esta época se enmarcan estudios como los de Ellen Koskoff⁹⁷ y Carol Robertson⁹⁸, y el tan conocido *Feminine Endings*, de Susan McClary (1991)⁹⁹. Al respecto, Pilar Ramos entrega una visión interesante de lo que habría generado el surgimiento de esta disciplina:

Los musicólogos tradicionales no estuvieron al tanto de las publicaciones feministas. En tanto que consideraban irrelevante la música hecha o interpretada por mujeres, simplemente ignoraban, o no comentaban, los estudios feministas. Pero cuando McClary (1991) escribió sobre Beethoven de manera tan irreverente, las reacciones furibundas no se hicieron esperar. Se había tocado al genio por excelencia, la musicología feminista había traspasado lo que se consideraba su ámbito, la periferia, y se colocaba en el centro de la musicología¹⁰⁰.

Una corriente importante que colaboró con la apertura de la investigación musical hacia nuevas formas de reflexión musicológica fue la musicología gay y lesbiana, mayormente

⁹⁵ Un ejemplo de estos textos es el trabajo de Catherine Clément *L'Opera or the Undoing of Woman*. Londres, Virago Press, 1989.

⁹⁶ R. Solie [1997]. Ver bibliografía.

⁹⁷ E. Koskoff [1989]. Ver bibliografía.

⁹⁸ C. Robertson [1989]. Ver bibliografía.

⁹⁹ S. Mc Clary [1992]. Ver bibliografía.

¹⁰⁰ P. Ramos. op. cit., p. 23.

desarrollada en Estados Unidos en los años noventa. *Queering the Pitch* (1994), antología dirigida por Philip Brett, Elizabeth Wood y Gary Thomas, fue una de las primeras publicaciones académicas referentes al tema, y provocó estragos en el círculo musicológico académico, con su mirada crítica sobre el *Queer*, término que enfatiza irónicamente la exclusión de estas minorías sexuales. Así, se podría decir que la musicología feminista y la musicología gay fueron durante un tiempo de la mano. Al mismo tiempo estas ideas se vieron plasmadas en festivales contraculturales surgidos en Estados Unidos, organizados por el movimiento Riot y otras organizaciones lesbianas y gay desde 1991. En el Riot Grrrl, una de sus premisas ideológicas fue la reivindicación del mundo gay dentro del punk, como veremos más adelante¹⁰¹.

La investigación sobre la música de mujeres chilenas ha tenido diversas temáticas. El IV Congreso Chileno de Musicología¹⁰², realizado en 2007 en Santiago, estuvo dedicado a la música y las mujeres, desde una mirada interdisciplinaria. Esta iniciativa puso sobre la mesa una serie de trabajos sobre la música de mujeres provenientes de diversos espacios. Aportes como los de las musicólogas Laura Fahrenkrog¹⁰³ sobre las mujeres arpistas en Chile, así como sobre mujeres organistas, en el trabajo de Constanza Alruiz¹⁰⁴; las mujeres en la música religiosa, por Cristián Guerra¹⁰⁵; el rol de las mujeres en la tradición musical aymara del norte de Chile, por Manuel Mamani¹⁰⁶, entre otros, dejaron ver que existe un interés importante por la contribución de las mujeres en la música. Por otro lado, trabajos anteriores como aquellos referidos a la vida de Rosita Renard, por Miguel Castillo Didier¹⁰⁷; Daniel Quiroga¹⁰⁸ y Samuel Claro¹⁰⁹; el extenso trabajo del musicólogo Guillermo Marchant sobre el manuscrito *Libro Sexto* de María Antonia Palacios, la inmensa labor realizada por Raquel Bustos acerca de las compositoras chilenas del

¹⁰¹ Para profundizar acerca del tema revítese la reseña referida al Festival Femfest más adelante. Ver glosario.

¹⁰² *IV Congreso Chileno de Musicología. Música y Mujer: una mirada interdisciplinaria* (Santiago, Instituto Profesional Escuela Moderna de Música, 10 al 13 de enero de 2007). Sociedad Chilena de Musicología.

¹⁰³ Fahrenkrog, Laura. *El arpa en Santiago de Chile durante la Colonia*. Tesina para optar al grado de licenciada en Musicología, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2006.

¹⁰⁴ Alruiz, Constanza. *Los instrumentos de tecla en Santiago de Chile durante la Colonia*. Tesina para optar al grado de licenciada en Musicología, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2006.

¹⁰⁵ Guerra, Cristián. "La mujer y la música en los inicios de los cultos cristianos no católicos en Chile: el caso de Louisa Foxley", ponencia inédita.

¹⁰⁶ Mamani, Manuel. "Kirkir Warmi: identidad y rol de la mujer aimara en el desarrollo musical del norte chileno". Ponencia para el IV Congreso Chileno de Musicología, 2007.

¹⁰⁷ Castillo Didier, Miguel. "Clara Schumann, Teresa Carreño, Rosita Renard: la condición de mujer en sus carreras musicales". Ponencia para el IV Congreso Chileno de Musicología, 2007.

¹⁰⁸ Quiroga, Daniel. "Rosita Renard en el recuerdo" en *Revista Musical Chilena*, N° 142-144 (abril-diciembre). Santiago, Universidad de Chile, 1978, pp. 131-136.

¹⁰⁹ Claro Valdés, Samuel. *Rosita Renard, pianista chilena*. Santiago, Andrés Bello, 1993.

siglo XX¹¹⁰, y sobre todo los imprescindibles aportes de las musicólogas Tiziana Palmiero¹¹¹ sobre el arpa y Diane Cornell¹¹² sobre mujeres en la música popular chilena, son los primeros pasos para establecer una bibliografía chilena referente al tema. Algunos investigadores que han realizado trabajos sobre mujeres en la música popular han sido Fabio Salas, sobre rockeras chilenas¹¹³ y Cristóbal Peña¹¹⁴, sobre Cecilia, así como Luis Merino sobre música escrita, citado en la bibliografía. En formato audiovisual, el documental estrenado en el año 2009 sobre Denise, de la banda Aguaturbia, de las directoras Alejandra Quiñones, Stephanie Servello y Alejandro Pavez, y luego el documental realizado en 2010 sobre algunas bandas rockeras llamado *Fem Rock*, de la directora Denise Elphick, puso una visión crítica sobre el asunto, de una manera directa y actual. En 2010 el musicólogo Alejandro Vera realizó la primera publicación sobre la música en los conventos coloniales en *Revista Musical Chilena*¹¹⁵.

En general, gran parte de estas investigaciones musicológicas sobre la música de las mujeres, ya sea en la música escrita como popular, se han circunscrito más bien a escritos carentes de una perspectiva crítica¹¹⁶. Esto pone en evidencia el hecho de que hablar sobre mujeres no necesariamente nos sitúa en el ámbito del género. El género se conforma en una comprensión cotidiana, política, de la existencia y la convivencia, que implica desligamientos profundos del sistema patriarcal que está oculto en el currículum escolar, en el mundo del trabajo, en la historia, las tradiciones y religiones, las políticas públicas, la salud y otras instancias cotidianas. En necesario incorporar una mirada feminista a estos valiosos trabajos para que podamos hablar de una “musicología de género chilena”.

¹¹⁰ Publicados en *Revista Musical Chilena*. Revisar índice de la Revista. También revisar su publicación *La Mujer Compositora y su aporte al desarrollo musical chileno* [2012]. Ver bibliografía.

¹¹¹ T. Palmiero [1996]. Ver bibliografía.

¹¹² D. Cornell [2001]. Ver bibliografía.

¹¹³ F. Salas [2009]. Ver bibliografía.

¹¹⁴ C. Peña [2002]. Ver bibliografía.

¹¹⁵ Vera, Alejandro. “Coro de cisnes, cantos de sirenas: una aproximación a la música en los monasterios del Chile colonial” en *Revista Musical Chilena* N°213. Santiago, Universidad de Chile, 2010. pp. 26-43.

¹¹⁶ En términos generales, la musicología de género hasta los años ochenta se circunscribe al estudio de las biografías y catálogos de obras de mujeres, lo cual se ha conocido como una etapa de *historia contributiva* dentro de la disciplina. En los años noventa, y con el surgimiento de la Nueva Musicología, musicólogas feministas europeas pusieron el sello crítico a estos estudios reivindicatorios, comenzando algunas de ellas por el análisis de las heroínas de la ópera, lo que causó polémica en el mundo académico. Estos comienzos derivaron en un boom de estudios críticos feministas y sobre música gay, los cuales fundaron las bases bibliográficas para este tema en su mirada más radical.

Hoy en día se entiende, desde las corrientes feministas actuales, que no se puede escribir una historia desde la perspectiva de un género sin considerar sus interacciones y dependencias con los otros géneros. Esta mirada interrelacional, impulsada por investigadoras desde los años noventa, como la norteamericana Joan Scott¹¹⁷, ha permitido hacer visibles las relaciones de poder existentes en la sociedad y la normativa valórica que ésta impone en términos del género. Por lo mismo, Julieta Kirkwood señala, cuando se habla de combatir el patriarcado, que “no se trataría de la sola existencia de resabios patriarcales en sectores o personas muy ‘machistas’ o atrasadas, sino que la idea y la praxis del dominio patriarcal está en la raíz constitutiva de nuestra civilización humana”¹¹⁸.

Una mirada desde la diferenciación de géneros establecerá nuevos tipos de feminidad en la sociedad de la información, así como de masculinidad. Pero el presente siempre tiene señales del pasado. La presencia de las mujeres en ámbitos masculinizados, como es el caso del rock, pone en funcionamiento una serie de parámetros asociados al poder y la segregación de éste por parte de grupos específicos, tanto en la industria como en grupos culturales asociados a ciertas músicas. Con la visión y experiencia musicales de estas mujeres, muchas de las tareas asignadas socialmente al rol femenino, casi siempre asociadas al uso de su cuerpo, al voyerismo, al resguardo de los valores de familia, al pudor y, finalmente, al prejuicio machista de que mujeres y hombres no hacen música de la misma manera, son puestos en cuestión y devaluados de manera inmediata. Esto se explica semióticamente como un quiebre de la relación entre significado y significante del arquetipo de la musa inspiradora. El código social-histórico asociado a las mujeres en la música es destruido dentro de las performances de las rockeras, aniquilando el sentido y la lógica¹¹⁹.

Como se enunció en la introducción, el dualismo creador/musa inspiradora fue uno de los incentivos iniciales de esta investigación. La invisibilidad casi total de las mujeres como personajes activos en la historia y en las artes, dio puntapié inicial a los estudios de “La Mujer” en el siglo XX. En la segunda mitad del siglo éstos dieron paso a los estudios de género, cuando

¹¹⁷ Ver bibliografía.

¹¹⁸ J. Kirkwood [1987]. “Patriarcado y poder”...p. 50.

¹¹⁹ D. Paris [2003]. *Julia Kristeva*...p. 27.

se entendió que no era posible hablar de un solo tipo de mujer, ya que el concepto varía en concordancia con la cultura en la cual se esboza. El concepto de “Mujer”, aún visible en malas interpretaciones actuales del feminismo, no tiene un significado sintagmático aislado, sino que está siempre complementado con una serie de categorías anexas de acuerdo a los roles y cualidades asignados a las mujeres en los diversos espacios. Las oposiciones que conforman el método estructuralista pueden ser de gran utilidad para ilustrar el problema. Por ejemplo, el concepto de “feminidad”, opuesto forzosamente al de “masculinidad”, arrastra una serie de categorías anexas. “Mujer”, “Hombre” u “Homosexual” como categorías absolutas han ido transformándose en significados sinonímicos, ya que se toma en ellos como rasgos esenciales y universales categorías creadas desde el imaginario de definiciones componenciales, es decir, con la suma o supresión de componentes anexas. Por ejemplo, el componente “maternidad” de “mujer” es inherente en la medida de la existencia de esta cualidad, así como el de “fuerza” puede o no existir en la definición de “hombre” o “tolerancia” en la de “homosexual”. Las definiciones estructurales de género pueden y deben ser revisadas.

“La mujer no existe”, señala Julia Kristeva. “‘La Mujer’ como concepto deja de ser un sujeto real, de carne y hueso, y pasa a ser una identidad ideologizada atravesada por el concepto de *gender* y de posicionamiento”¹²⁰. Los modelos de lo “masculino” y lo “femenino” han sido un proceso de constante mediación y relación. La construcción paternalista en torno a los géneros ha sido deconstruida a partir de la crítica feminista y gay, y la musicología gay y lesbiana también comprendió tempranamente que las categorías de género asociadas a la música tenían sus razones en el ámbito cultural y político, como estrategias de poder, mirada que finalmente ha comenzado a darse en estudios sobre masculinidad¹²¹. Sin duda, una musicología chilena de la masculinidad explicaría muchos de los fenómenos musicales asociados a la creación artística hegemónica y subalterna.

Por otra parte, el acto de emplear el dualismo mujer/hombre como categorías absolutas y oposicionales define sitios de poder en la medida en que, además de segregar otras minorías

¹²⁰ D. Paris. op. cit., p. 19.

¹²¹ D. Veneros [2000]. “La crisis de la masculinidad”.... Ver bibliografía.

sexuales, definen una visión de mundo excluyente de otras categorías posibles que participan en el mundo perceptible, reduciendo el “origen” del universo a dos fuerzas complementarias y opuestas a la vez culturalmente concebidas y que no consideran otras fuerzas que están fuera del *same*, o igual, humano.

En este punto nos encontramos con el antiguo problema señalado por Judith Butler¹²², filósofa del movimiento Queer¹²³ de Estados Unidos de la década de los noventa, referido al uso del término “feminismo”. Ella hace ver que el término “femenino” tiene inherentemente una connotación heterosexual en su significado, por lo cual su empleo continúa perpetuando una visión sexista excluyente, establecida desde el pensamiento machista. Esta idea toma fuerza en el empleo del término respecto de la música. Es decir, al hablar de “música femenina”, de “rock femenino” o “música feminista”, ¿no se está haciendo lo mismo? Entonces surge una duda general: ¿es un aporte entonces hablar de música femenina? Al distinguir la música femenina de la música masculina o gay, ¿no se está imponiendo una categoría secundaria que nos lleva nuevamente a segregar la música hecha por mujeres, ya que pasa a ser considerada como música “otra”¹²⁴, distinta a la música “común”, perpetuando una vez más la “normalidad” a la “masculinidad” y lo “otro” a los demás géneros?

Para finalizar este capítulo introductorio, el término “rock de medios” ha sido trabajado de acuerdo a la descripción expuesta por el musicólogo canadiense Phillip Tagg¹²⁵, quien expone algunos parámetros para poder establecer un corpus investigativo en este tema: que la música sea producida y transmitida por profesionales; que sea de distribución masiva; que sea difundida por medio de la grabación, en contraposición con la tradición escrita u oral; que ocurra en sociedades industriales; que haya generado escasa teoría escrita y estética; que su autor no sea anónimo. De este modo, el “rock de medios” forma parte del sistema de la industria discográfica y tiene exposición mediática en canales de televisión, radios, festivales

¹²² J. Butler [1991]. Ver bibliografía.

¹²³ *Queer* es un término que se utilizó con fuerza desde los primeros estudios de música gay, y ha sido descrito por Phillip Brett en su antología *Queering de Pitch* (1994), que Pilar Ramos ha traducido semánticamente como “mariconeando el sonido”, un título provocador para enfatizar el aspecto discriminatorio de la sociedad con los homosexuales.

¹²⁴ Perspectiva del Orientalismo de Edward Said.

¹²⁵ P. Tagg [1982]. “Analysing Popular Music”, s.p.

organizados, etcétera. Se puede contraponer el “rock underground”, alternativo a estos medios, como un rock periférico, subalterno, fuera del sistema industrial, de carácter autogestionado, y que tiene un corpus de participantes. De este modo, en el mundo paralelo a la industria conviven muchas bandas de tendencias disímiles, y que han establecido redes de organización colectiva, manifestadas en festivales y entidades de cooperación. Esto se ha visto reforzado con la red comunicacional y social de Internet.

Respecto de la posibilidad, o imposibilidad, de describir el término “rock” en términos conceptuales, para la mirada desde el género resulta muy interesante la discusión generada a partir de las reflexiones que algunos estudiosos del rock entablan en torno al origen lingüístico de este término.

Históricamente el “rock” ha sido asociado al movimiento de liberación sexual de fines de la década de los sesenta. Simon Frith, uno de los escritores más importantes del rock anglosajón, junto a Angela McRobbie¹²⁶, ahondan en este tema afirmando que el rock entregó un espacio para manifestar más abiertamente la sexualidad y la ambigüedad sexual, lo cual habría sido uno de sus más grandes aportes a la juventud, y razón fundamental de su éxito inmediato. Al surgir como parte de este movimiento de liberación, podríamos decir que en la génesis del rock está presente la sexualidad, y por lo tanto, el género. De hecho, la acción de “rock and roll” tiene una connotación sexual inherente¹²⁷. Con esta liberación, el rock promulgó una puesta en escena desinhibida y, en su extremo, catártica. Una revolución liberadora para los jóvenes reprimidos¹²⁸. Estas afirmaciones están presentes en numerosas ocasiones en la literatura sobre rock chileno. Fabio Salas en su libro *El grito del amor*¹²⁹, señala:

¹²⁶ S. Frith y McRobbie [1978]. “Rock and Sexuality”. Ver bibliografía.

¹²⁷ Desde fines de la década del cuarenta (1947) el término tomó una connotación abiertamente sexual, a partir del texto de la grabación de “Good rocking tonight” de Roy Brown para el sello De Luxe Records en Estados Unidos.

¹²⁸ La descripción clásica formal de la melodía alude a estos mismos principios de la sexualidad masculina, con un clímax único que va hacia el final, así como una larga serie de elementos musicales definidos desde una perspectiva excluyente. Una discusión interesante respecto del sistema diatónico y escalar fue generada por Susan McClary. S. McClary [1991]. *Feminine Endings...* p. 12.

¹²⁹ Diversos pasajes de su libro *El grito del amor: una actualizada historia temática del rock* hablan acerca de este asunto. Ver bibliografía. En su biografía de la banda Aguaturbia se refiere, una vez más, a la naturaleza erótica de la voz de Denise, mujer a la cual el autor admira mucho y que ha dado paso a sus escritos sobre mujeres en el rock chileno, de la siguiente manera: “nunca antes se había visto una banda tan desmadrada cuyo epicentro visual fuera una mujer tan desinhibida y explícita en su planteo vocal, casi erótico”. F. Salas [2006]. *Aguaturbia...* p. 35.

...desde un principio el Rock posee una tendencia rebelde y liberal. El término Rock and Roll fue ideado por un locutor de radio, Alan Freed, quien acuñó el nombre basándose en expresiones empleadas por los “bluesmen” para describir el acto sexual. Musicalmente el nuevo ritmo iba contra el puritanismo de la América de Eisenhower, al favorecer alternativamente mediante el baile, el contacto heterosexual¹³⁰.

Puede resultar interesante yuxtaponer diversas ideas acerca de este foco temático. Frith y McRobbie han reflexionado desde la perspectiva de la industria, esbozando conclusiones relativas al género. Las mujeres, según estos autores, siguieron siendo vistas como consumidoras hasta finales de los años ochenta, y no como productoras musicales¹³¹. En la lectura realizada acerca de Roy Shuker por la autora Laura Viñuela, este autor señala que en los años sesenta se dieron dos tipos de rock, según los dos géneros socialmente aceptados. Por un lado, el “Cock-Rock”, o rock del pene, caracterizado por su carácter colectivo, rebelde y desenfrenado, que habría sido privativo de los hombres. Dentro de estos grupos, las mujeres se presentan como un impedimento para la libertad de estos chicos, por lo cual las alejan. Por otro lado, se habría dado el “Teeny Bop”, un rock asociado a las consumidoras femeninas, basado en una relación individual entre la estrella de rock y su admiradora, la cual establece un romance ficticio con él. Una excepción serían las *Groupies*, quienes tendrían el control sobre la sexualidad de las estrellas masculinas¹³².

Simon Reynolds y Joy Press llevan esta idea de la segregación de género aún más lejos, y hablan de una rebeldía privativa de los varones. Las mujeres, según estos autores, mantuvieron una imagen asociada a la subordinación y la sumisión, lo cual habría generado una larga historia del rock como manifestación de masculinidad, poder macho y androgenismo. Las mujeres rebeldes, según estos autores, no habrían sido vistas como una realidad significativa, sino más bien circundante a la verdadera rebelión, la de los rockeros¹³³. Laura Viñuela, por su parte, señala que la revolución sexual tuvo un carácter transitorio, dado que sus protagonistas hombres, que se jactaban de la máxima libertad y para quienes las mujeres eran un impedimento para adquirirla,

¹³⁰ F. Salas [1998]. *El grito del amor...* p. 22.

¹³¹ S. Frith y McRobbie. op. cit., p. 373

¹³² L. Viñuela [2004]. *La perspectiva de género...* p. 79.

¹³³ S. Reynolds y Press [1996]. *The Sex Revolts...* p. 8.

habrían optado por formar familias al más puro estilo tradicional, dejando atrás estas ideas rebeldes en su adultez¹³⁴.

En ese sentido, gran parte de los textos relacionados con la conquista heterosexual presentados por bandas emblemáticas del rock de comienzos de los setenta, ilustran la visión de las mujeres como seres pasivos, circunscritas sólidamente al arquetipo de la “musa inspiradora”¹³⁵. Uno de los infinitos ejemplos que se pueden encontrar es la siguiente parte del texto de “Strange kind of Woman” del disco *Fireball* (1971) de la banda Deep Purple: “There once was a Woman/a strange kind of Woman/ the kind that gets written down the history (...)I tried to take her, I even tried to break her/ she said “I ain’t for taking, won’t you ever learn”/She finally said she loved me”. Este texto ilustra un modo de interacción heterosexual en el cual la violación, entendida como penetración en el espacio personal de otro sin su consentimiento, parece ser omitida en su dimensión de ejercicio de la violencia, para ser entendida como una forma de relación interpersonal. Son estos temas los que se vieron primeramente cuestionados por las investigadoras feministas de la década de los ochenta. Entendida la distinción sexual entre hombres y mujeres como una construcción cultural determinada por el contexto en el cual se realiza dicha distinción: ¿manifestó acaso Chile en su germen rockero un proyecto cultural elaborado por y para hombres-blancos-heterosexuales excluyente, entendido éste como un prototipo masculino elaborado invariablemente desde la cultura occidental arribada a las colonias americanas? ¿El rock chileno es un espacio que se abre a las relaciones de género y la participación paritaria en el transcurso de las décadas de su desarrollo, o bien omite el tema del género excusándose en otras construcciones culturales excluyentes referidas a clase social y discriminación en otros ámbitos? ¿Permite realmente el rock cuestionar las categorías de género establecidas desde la sexualidad morfológica, y todas sus implicancias sociales, para entender el género como una categoría relativa, determinada en gran parte por el contexto en el cual es definida?

¹³⁴ L. Viñuela. op. cit., p. 84.

¹³⁵ G. Duby y M. Perrot, *Historia de las mujeres...* p. 95.

El estudio etnomusicológico de la música en el contexto de lo urbano, entendiendo la ciudad como una unidad¹³⁶, permite establecer nexos entre manifestaciones de muy diferente naturaleza, homologando un escenario que determina fuertemente el quehacer musical de sus actores. Los estudios de música popular, ya habiéndose abierto camino dentro del ámbito académico, no sin poco esfuerzo, están más que nunca sometidos al método de trabajo y análisis interdisciplinario, entendiendo que al hablar de música en la ciudad en las sociedades industrializadas, implica necesariamente abarcar el problema desde su existencia como un bien social, y que tiene implicancias de ida y vuelta que no pueden ser obviadas. Como señala Bruno Nettl, la música tiene el papel de “emblema cultural”¹³⁷, siendo utilizada por grupos de la población para expresar su distintividad ante los otros grupos¹³⁸, lo que termina por conformar su identidad como colectividad. Como agrega este autor, además la música se utiliza como medio de comunicación intercultural¹³⁹. Y entendida como una práctica llena de significado, que sobrepasa por mucho los aspectos técnicos que la conforman¹⁴⁰, en su multifuncional rol dentro de las sociedades y de los individuos, se entiende desde un principio que una investigación sobre música se conforma en un discurso elaborado desde una mirada en particular, como tantas miradas posibles.

¹³⁶ B. Nettl [2001]. “Últimas tendencias en etnomusicología”...pp. 115-154.

¹³⁷ B. Nettl. op cit., p. 123.

¹³⁸ B. Nettl. op cit., p. 129.

¹³⁹ Ibid.

¹⁴⁰ A. Merriam [1964]. “Usos y funciones”. Ver bibliografía.

III. El rock chileno en la posdictadura (1990-2010)

Este capítulo pretende entregar una mirada general, entre otras posibles, sobre la industria y dinámicas del rock chileno en dos etapas: entre los años 1989, año de las primeras elecciones presidenciales y parlamentarias en Chile luego de la dictadura militar, y 2000, en el cual las multinacionales devuelven sus contratos a los artistas locales, hito que marca el comienzo de la transformación irreversible de la industria musical mundial. Se describe una segunda etapa que comprende entre los años 2001 y 2010, década de la consolidación de las plataformas digitales como medios de difusión para la música.

La transición hacia la democracia a partir del plebiscito nacional de 1988 significó un foco de interés general en la posibilidad de dejar atrás la dictadura militar, la represión, el toque de queda, la censura, y la militarización de las comunidades del territorio. De este modo, algunos artistas participaron activamente en la campaña política que buscaba incrementar los votos por “el No”, el cual derrocaba a Pinochet, o bien por “el Sí”, que fue finalmente derrotado, para dar paso a las primeras elecciones democráticas en 1989.

De manera resumida, mientras en Chile se asentaba el Congreso en Valparaíso, la supremacía económica y militar de Estados Unidos por sobre las demás naciones del continente americano, en su trabajo cercano con el Banco Mundial y la Organización Mundial de Comercio, así como el Fondo Monetario Internacional, en los años noventa, se consolidó en el Consenso de Washington desde 1989, entidad que estableció los programas que debían seguir los países sudamericanos para crecer y desarrollarse, formulados desde Washington. A partir de este trabajo conjunto nació lo que conocemos como “neoliberalismo” económico para estos países, que consumó en sus políticas la privatización, la libre competencia, la libertad de manipulación de tasas de interés y, en general, la necesidad imponer reformas que ayudaran a salir de la pobreza. De este modo, el consenso para las naciones americanas señaló que en poder del Estado deben quedar la seguridad, la justicia y la infraestructura, mientras la educación, medicina o jubilaciones

debían privatizarse para mejorar sus servicios¹⁴¹. También se señaló que era deseable reducir al máximo los impuestos para lograr construir un capital y con ello superar la pobreza, así como liberar los precios y los sueldos de acuerdo a las leyes del mercado. Todo lo que fuera necesario para incentivar la inversión y crear capitales ricos. Estas medidas sentaron las bases para una economía transnacional basada en el consumo, lo que se vio reflejado en la industria cultural de nuestro país.

Si bien la industria rockera nacional en los años de la transición hacia la democracia estaba mermada en su producción, la actividad musical juvenil entre 1989 y 1991 fue considerable. Gran cantidad de conciertos, concursos y encuentros fueron muestras de una necesidad social por abrir nuevos espacios para nuevas tendencias, luego de dos décadas de control, censura y clandestinidad.

La transición y la industria del rock

Para la industria chilena, podríamos decir que la transición hacia la democracia significó un acomodamiento a la nueva situación social, económica y política. Luego del *boom* de rock - pop- latino que había marcado los años ochenta, a raíz del cual se discografió y promocionó un buen número de bandas chilenas, los comienzos de los noventa mostraron una esperable caída de la producción de música nacional. La apertura del país hacia el libre comercio significó al menos tres cosas: la internacionalización en el consumo y el gusto musicales, una vez más en la historia nacional; el surgimiento de un rock apoyado y financiado por el Estado, lo cual marcó el fin inmediato del rock como resistencia política a la dictadura, cambiando así su foco; y el surgimiento, como siempre, de corrientes contraculturales alternativas que no tuvieron contacto con la industria ni con la institucionalidad.

Como señalan Arratia, Careaga y Soriano, en términos generales, se puede decir que el consumo musical chileno en los primeros años de la década estuvo centrado en la música

¹⁴¹ A. Mansueti [2008]. “¿Qué es el neoliberalismo?”. Ver bibliografía.

extranjera, en una apuesta por “ponerse al día”¹⁴². Por un lado, el público adulto buscó renovar el formato de sus antiguos discos de vinilo y casetes, con la llegada del disco compacto en 1990 a Chile. Pero, por otro lado, la llegada de música y referencias desde el exterior cultivó los gustos musicales de intereses específicos, lo que hizo que en los noventa se formara un público informado sobre estas tendencias, que podía criticar e intervenir acerca del rock extranjero como consumidor activo de esta música. Surgen disquerías especializadas, así como espacios interactivos de comentario y opinión juvenil sobre discos, bandas, conciertos, personajes, y otros.

El énfasis de una buena parte de los medios de comunicación estuvo puesto sobre las tendencias en el rock anglo, si bien hubo algunos espacios para el rock nacional. Como señala Justus Liebig, hacia 1989 “era difícil escuchar música chilena en las radios de Santiago”¹⁴³. Este columnista, quien ya entonces insistía en la necesidad de legislar sobre un porcentaje obligatorio de música nacional en las radios con el fin de generar industria local, plantea algunas razones de esta ausencia. Señala que los medios dejaron de tocar pop nacional – aludiendo al movimiento de rock latino de los 80 -, por la avalancha de música extranjera, por el mal manejo de los productores, y porque las bandas consagradas no tuvieron la visión de fusionarse con figuras destacadas del rock, lo cual habría elevado su capacidad mediática¹⁴⁴.

Luego de los primeros años noventa las disqueras dieron un nuevo impulso a la industria nacional. Este nuevo movimiento discográfico plasmó la música nacional con géneros que se cultivaban en la época, que al fusionarse con el hip hop, ska, la cueca y otros estilos, hace surgir la etiqueta de “rock chileno” como categoría discográfica, que no había sido utilizada hasta entonces para el rock nacional de las décadas anteriores. En la visión del investigador Fabio Salas, “el rock chileno pronto fue fagocitado por la acción de las transnacionales disqueras y los holdings comunicacionales, los que bajo el discurso de la profesionalización y la competitividad terminaron por hegemonizar la escena rockera, seleccionando arbitrariamente a las bandas y artistas que les fueron funcionales”¹⁴⁵. Desde otra perspectiva, la investigación realizada por Arratia, Careaga y Soriano es un excelente material para visualizar estas dinámicas¹⁴⁶.

¹⁴² F. Arratia et al. [2002]. *Rock chileno...*p. 34.

¹⁴³ J. Liebig [1989]. Columna en revista *El Carrete* N° 2...p. 13.

¹⁴⁴ Revista *El Carrete* N° 2 [jul. 1989]...p. 6.

¹⁴⁵ F. Salas [2003]. *La Primavera...*p. 199.

¹⁴⁶ Revisar bibliografía.

La producción de discos nacionales, según estos autores, tuvo su mayor desarrollo entre los años 1995 y 1997¹⁴⁷. En el período anterior y posterior a estos años la producción discográfica muestra una baja cuantitativa, lo cual parece responder a una dinámica natural de la industria discográfica¹⁴⁸. Es así como a fines de la década surgieron los sellos independientes locales, quienes fueron los encargados de publicar la mayor cantidad de discos después de esa fecha, y algunos de los cuales se han mantenido hasta la actualidad.

Para nuestro interés, de un total de 173 discos catastrados por estos autores publicados en la década, treinta de ellos son proyectos en los cuales participaron mujeres. En el mundo, los noventa significaron al menos el aumento al doble en la producción discográfica de bandas asociadas a mujeres¹⁴⁹, y en Chile surgen proyectos diversos con mayor figuración femenina en la discografía nacional. En la opinión de la periodista Marisol García:

El rock ha sido mayoritariamente masculino, es cierto, pero desde muy temprano comenzó a acoger a mujeres y no puede verse por ello como una cosa extraña. Creo que sí hay una tradición de rock hecho por mujeres chilenas mucho más amplia de la que suele considerarse, si tomamos en cuenta que muchas bandas de mujeres no han llegado a grabar discos y, por lo tanto, quedan fuera del canon habitual¹⁵⁰.

Viviana Larrea, probablemente la única directora de un sello discográfico en la historia chilena, sello Alerce, señala:

Si revisáramos un listado de producciones discográficas chilenas de mujeres, probablemente nos vamos a encontrar con un número mucho menor que las de hombres. No sabría decirte bien por qué pasa esto, ya que como siempre he estado inserta en la dirección del sello, el tema de si son hombres o mujeres nunca ha sido significativo para mí. Pero sí son menos mujeres, de todas maneras (...). Dentro de la industria también es así. Todos son hombres. Y si te fijas, en todos los sellos independientes que existen hoy, también son hombres (...). En todo caso, no creo que sea más difícil para ellas lograr entrar a la industria¹⁵¹.

¹⁴⁷ F. Arratia et al. op. cit., 198.

¹⁴⁸ Según da a entender Óscar Sayavedra en conversación con la autora [feb. 2011].

¹⁴⁹ G. Gaar [1992]. *She's a Rebel...* p. 268.

¹⁵⁰ Correspondencia con la autora, octubre de 2009.

¹⁵¹ Conversación con la autora [mar. 2012].

El surgimiento de este nuevo rock chileno estaba sincronizado con nuevas tendencias juveniles del mundo. Entendiendo el rock como música, arte y cultura¹⁵², la llegada de diversas influencias musicales y culturales a Chile determinó grupos sociales en torno a las prácticas musicales, que se conformaron en torno al Funk, Reggae, R&B, Heavy Metal, Ska, Post Punk, Pop y otros estilos. La consolidación del movimiento metalero a principios de los noventa, surgido en los ochenta con gran éxito en la música angloparlante y fines de los ochenta en Chile, marcó la historia musical nacional. Lugares como el gimnasio Manuel Plaza o la sala Lautaro se irguieron como espacios de encuentro de las nuevas generaciones metaleras, cuya historia habían marcado bandas como Massacre, líder del movimiento Thrash, y bandas como Fiskales ad Hok y Pinochet Boys en el Punk, paralelamente al Hard Rock de bandas como Tumulto, proveniente desde los setenta.

Al igual que el metal y punk arribado a Chile en los ochenta, hacia comienzos de los noventa arriba una nueva influencia extranjera que buscaba unificar este sonido pesado con una revaloración de una parte de la estética hippie. Este nuevo movimiento fue llamado *Grunge*, estilo impulsado por sellos independientes en Estados Unidos desde 1991. Esta música se masificó por el mundo con el éxito de discos como *Nevermind* (1991) de la banda Nirvana, o el de la banda Pearl Jam *Ten* (1991), así como con el éxito de bandas antecesoras de rock alternativo como Soundgarden y Alice in Chains, entre otras, que caracterizaron un sonido metalero entremezclado con elementos acústicos. El grunge marcó una nueva aproximación al rock, rescatando la fuerza del heavy metal en estructuras de canciones más libres, con *beats* (tempo) lentos y elementos acústicos. Sus cambios drásticos en las matices (dinámicas) reflejaban un estado interior de la juventud de entonces, agobiada por la consolidación de estructuras de poder de tamaños nunca antes vistos. El grunge se presentó como una forma de expresar simultáneamente contenidos universales y personales, y en su performance reemplazó el *glamour* del Rock Star, exacerbado en el Glam Rock de los ochenta y noventa, por una imagen minimalista, post punk, en escenarios a ras de piso, en los cuales sus protagonistas interactuaban con el público dejando atrás la categoría de superestrellas imponentes.

Por otro lado, en Estados Unidos también surge el rock californiano de bandas como Red Hot Chili Peppers y Primus, además de bandas inglesas y norteamericanas editadas mundialmente

¹⁵² S. Frith [1978]. *The Sociology of Rock...*p. 15.

como R.E.M y U2. En 1991 muere Freddy Mercury, lo que podría interpretarse como un hecho que marca el cambio de década para el rock angloparlante. Finalmente, la llegada de la tecnología digital a la producción musical y a las comunicaciones marcó el rumbo de la industria musical drásticamente. Y si en entre los años cincuenta y los ochenta, época en la cual se difundió explosivamente la industria musical británica por el mundo¹⁵³, la creación musical contaba con medios tecnológicos reducidos y de alto costo, a partir de los noventa la masificación de la tecnología para la realización musical estableció nuevos parámetros creativos e interpretativos. El arribo de esta mirada fue interpretado como una “internacionalización” de la música chilena.

Puede resultar interesante detenerse un momento acerca del significado de la música como práctica cultural que expresa contenidos no sólo artísticos sino de comportamiento cotidiano¹⁵⁴. Desde la perspectiva de Bruno Nettle, la cultura “consiste en “cómo” piensan las personas sobre lo que hacen”¹⁵⁵, es decir, la industria cultural afecta a estos sistemas ideológicos. La investigación realizada por el británico Keith Negus¹⁵⁶ expone una crítica sobre los diversos puntos de vista con que se puede observar el fenómeno industrial. Por un lado, el autor presenta la visión surgida desde la economía política, que enfatiza cómo la actividad empresarial puede afectar las prácticas culturales, estableciendo relaciones de poder desiguales, limitando la circulación de ideas creativas no ortodoxas y, por sobre todo, “cómo el control de la producción por parte de unas pocas multinacionales puede contribuir a ampliar las divisiones sociales y las desigualdades de información, no solo dentro de los países, sino a escala mundial”¹⁵⁷. En los años setenta, teóricos de la comunicación como Antonio Pasquali, afirmaban que la industria cultural latinoamericana mantenía los desajustes comunicacionales a través de, por ejemplo, la industria radial, para sostener el poder en manos de algunos pocos, a quienes convenía este desajuste¹⁵⁸. Siempre desde la mirada de la economía política, también estas empresas influirían negativamente sobre los productos musicales mismos, al encaminarlos hacia fines comerciales estandarizados. Más radicalmente, en términos de Adorno, la planificación de la industria musical estaría centrada en el pop, que sería música de entretenimiento creada para los medios masivos, a diferencia del rock,

¹⁵³ S. Frith. op. cit., p. 13.

¹⁵⁴ Williams en D. Hebdige [1989]. *Subculture: the meaning of Style...*p. 6.

¹⁵⁵ B. Nettle [2001]. “Últimas tendencias...”, p. 135.

¹⁵⁶ K. Negus [2005]. *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales*. Ver bibliografía.

¹⁵⁷ K. Negus. op. cit., p. 37.

¹⁵⁸ A. Pasquali [1970]. *Comprender la comunicación...*p. 244.

que sería escuchada por grupos determinados¹⁵⁹. Estas empresas, en la visión de Adorno, serían responsables de la homogenización y atacarían la individualidad¹⁶⁰. Sobre la base de una visión estructuralista, como la llama Negus, se concibe a estas empresas de la industria musical como “construcciones imponentes, dominadoras, que son estáticas, permanentes e invariables, algo fácil de asumir si se visitan algunos bloques de las multinacionales en Manhattan”¹⁶¹. Concentran sistemas absolutos de poder, y controlan y guían la musicalidad de las sociedades industrializadas¹⁶².

Desde una perspectiva diferente, como señala Negus, es difícil imaginar que estas empresas funcionaran con dichas estructuras en todos los lugares del mundo, fuera de Manhattan. Este autor pudo concluir que en países más pequeños las empresas de música tenían estructuras más cotidianas, dinámicas, que cambiaban con el tiempo, e implicaban actividades cotidianas que hacían interactuar y compartir a músicos con el personal de dichas empresas, en sus pequeñas filiales:

Desde su aparición al final del siglo XIX, el negocio de la música grabada (y, de hecho, de la industria editorial de las partituras en la que se basan muchas prácticas laborales) se ha organizado según las producciones a pequeña escala y las ventas a nichos de mercado cambiantes, junto a la creación de grandes éxitos y bombazos (la mayoría de las grabaciones que salieron a la luz en el siglo XX nunca se comercializaron o vendieron a un público “de masas”). Además, desde sus inicios la industria discográfica ha empleado diversas actividades de marketing y promocionales, legales e ilegales, a pequeña escala y basadas en equipos, como manera de acercarse a los consumidores, prácticas que muy bien podrían etiquetarse como “flexibles”¹⁶³.

Sin embargo, no hay que olvidar que “todas (las empresas) producen productos o servicios que poseen significados culturales y que no hablan por sí mismos en cuanto productos, sino que continuamente requieren ser interpretados”¹⁶⁴. Determinan la manera en que las personas piensan, sienten y actúan. En Chile y el mundo, programadores, productores y editores han sido aquellos encargados de seleccionar y modelar sistemáticamente lo que llega a considerarse

¹⁵⁹ Varios autores [2000]. *Theodor W. Adorno. Sobre la música* [1953-1965]. Ver bibliografía.

¹⁶⁰ *Ibid.*

¹⁶¹ K. Negus. *op. cit.*, p. 39.

¹⁶² Introducción de Gerard Vilar [2000] para *Theodor W. Adorno. Sobre la música...*p. 14.

¹⁶³ K. Negus. *op. cit.*, p. 41.

¹⁶⁴ K. Negus. *op. cit.*, p. 51.

música de calidad o “auténtica”¹⁶⁵. Como señalaba Bourdieu, es importante esclarecer en qué contextos sociales, económicos y políticos se realizan estos juicios estéticos, ya que estos de todos modos establecen jerarquías culturales¹⁶⁶, donde los músicos deben “ganarse” un lugar. Tal vez eso es lo más delicado. Los “intuitivos”, como los llama Negus, que están encargados de seleccionar los artistas adecuados para la empresa, basan sus decisiones en una serie de parámetros relacionados con el género, la raza y la clase, que influyen directamente en estos juicios estéticos¹⁶⁷, además de conformar con sus impresiones un perfil de “demanda cultural” de público que la empresa establece como prioridad. El rol que tienen estas personas es ejercido desde un sitio de poder, que requiere personal apto para ello.

Como señala Negus, el mayor peligro posible que surge con la industrialización musical podría ser que la cultura pasa a ser entendida como un estándar artístico al cual se debe aspirar, volviendo así a ser propiedad de elites intelectuales, círculos de poder, y deja de lado la que puede ser su dimensión más importante, además de sus usos y funciones: su potencialidad de dar identidad a una sociedad. Como señala Mario Stern, la música no es un reflejo de la sociedad y su economía; ella rompe lo que refleja, y lleva siempre señales del pasado¹⁶⁸. Desde esta perspectiva, las performances artísticas son “ejercicios culturales”¹⁶⁹ que reflejan los estados de pensamiento de las sociedades y sus relaciones internas más profundas. El rock, señala Simon Frith, “es comunicación musical, y su ideología como cultura de masas deriva no sólo en la organización de su producción, no sólo de las condiciones de su consumo, sino también de las intenciones artísticas de sus creadores musicales y de las estéticas de sus formas musicales”¹⁷⁰.

¹⁶⁵ K. Negus. op. cit., p. 42.

¹⁶⁶ K. Negus. op. cit., p. 43.

¹⁶⁷ K. Negus. op. cit., p. 48.

¹⁶⁸ M. Stern. “Significado en Música”...s.p.

¹⁶⁹ Turner en C. Reynoso [2006]. “Etnomusicología de la Performance”...p. 226.

¹⁷⁰ S. Frith [1978]. *The Sociology of Rock*...p. 15.

Los nuevos medios de comunicación

Se puede afirmar que los medios de comunicación formaron parte activamente del resurgimiento de la industria del rock en Chile en los años noventa. Resulta un gran aporte el trabajo realizado para su tesis de licenciatura en Comunicación Social en 2002 por Felipe Arratia, Roberto Careaga y Fernando Soriano ya citados¹⁷¹, quienes trabajaron sobre medios y rock en esta década. Su texto da señales claras sobre los procesos que sufrió la industria musical, con datos y prolijidad investigativa. A partir de esta investigación se pueden establecer algunos datos de interés.

Como primer hito importante que destacan estos autores es el surgimiento en 1992 de la Radio Rock & Pop, dirigida y hecha por jóvenes y que mostraba principalmente las tendencias del rock anglosajón de aquellos años, si bien entregó también un espacio para el rock nacional dentro de la industria radial transnacional. En ella se presentaba voces como las de Alfredo Lewin, Pablo Aranzaes, Roberto Artiagoitía (“el Rumpy”) y Rolando Ramos, entre varios otros, quienes se transformaron en voces cotidianas formadoras de audiencias, tanto de tendencias musicales como de opinión sobre temas de la actualidad nacional e internacional, esta vez, desde una perspectiva y lenguaje intrínsecamente juveniles. Varios programas dedicados al rock surgieron en estos años. Fue el caso del espacio *Semillero Rock*, programa radial en vivo transmitido por Radio Panamericana los sábados a las 18 horas, y conducido por Juan Álvarez. Esta fue una instancia de difusión importante para bandas emergentes. También en esta radio se encontraba el programa *Contacto Latinoamericano*, dedicado a mostrar el trabajo de las bandas argentinas, brasileras y de otros países americanos a los rockeros nacionales. La radio *Única* de Concepción tenía un programa dedicado a la transmisión de música en vivo.

Por su parte, entre los medios escritos de la época se destacó el espacio “Zona de Contacto”, suplemento del diario *El Mercurio*, y que apareció en mayo de 1991 como apéndice, para en 1993 publicarse como suplemento, dado el éxito de su recepción. Este espacio presentaba temas de cultura para jóvenes: literatura, tendencias, música y moda. En este medio se destacan los nombres de periodistas como Iván Valenzuela, Alberto Fuguet, Pablo Márquez, Felipe

¹⁷¹ Arratia et al. [2002]. Ver bibliografía.

Bianchi y Sergio Fortuño, entre otros. Este espacio, como parte del medio de prensa escrita más poderoso del país, en ocasiones fue cuestionado por otros sectores de la cultura no ligados a medios institucionales¹⁷². También se encontraba en la época el suplemento “Subte”, del diario *La Tercera*, donde Gabriela Bade estaba entre sus periodistas fundadoras.

Una serie de publicaciones periódicas sobre rock surgieron desde 1989 con varios intereses: ser publicaciones dirigidas a la gente joven, crear un público especializado en ciertas tendencias dentro del rock, formar opinión en los jóvenes, dar a conocer proyectos nacionales y extranjeros, e instruir a los lectores sobre la práctica del rock. La revista *Extravaganza* desde 1993, que tenía entre sus primeros periodistas a Marisol García y Fernando Mujica; en 1994 surge la revista *Rock & Pop* (1994-1998), que también abrió un espacio mediático a parte del rock nacional, si bien no fue su foco específico. Traía noticias de las últimas bandas que estaban en boga en Estados Unidos y Europa, referentes para las bandas chilenas, así como sugerencias de películas, reseñas de discos y libros y otros. Unos años antes, la revista *Rock Clásico*, publicada entre 1989 y 1990, donde trabajaban Raúl Puelle, Selma Gutiérrez y Rodrigo Castillo, traía crónicas del rock anglo desde los Beatles en adelante. Y de manera destacada, surgió *El Carrete*, publicación de larga data, que nace en 1989 por iniciativa de Francisco Conejera. Esta revista, además de tener un gran volumen de números, entabló un concurso nacional de bandas llamado *Talento Crudo*. Estos pequeños festivales fueron realizados en lugares como Casa Constitución y apoyado por la desaparecida radio Galaxia, y en una época contaba con el auspicio de la marca Casio. La final del concurso se transmitió por señal abierta en el canal estatal, y fue realizada en alguna oportunidad en el Teatro California en Ñuñoa¹⁷³. Otras revistas publicadas fueron *Electroshock* (1994-1995), *Necro Anarchy Magazine* (1991-1999), la revista *La Nota* de Feria del Disco (1994), entre varias otras publicaciones dentro y fuera de Santiago.

¹⁷² F. Salas [2003]. *La primavera terrestre...* pp. 192-230.

¹⁷³ En 2008 se retomó este concurso con el financiamiento del Consejo Regional de la Cultura, en colaboración con otras instituciones.

The image shows two parts of a subscription coupon for the magazine 'Rock & Pop'. The top part is a promotional banner with the text: 'Suscríbete ahora', 'Suscripción de un año', 'ahorrando un 34,8% del precio que aparece en la portada de la revista, llevándote además, 2 ó 5 meses gratis.' The bottom part is a form with fields for 'NOMBRE', 'DIRECCIÓN', 'TELÉFONO', 'CITY', 'PAÍS', 'FECHA DE EMISIÓN', 'MONTAJE', 'FIRMA', 'MONTAJE', 'FECHA DE EMISIÓN', 'MONTAJE', 'FIRMA'. There are also checkboxes for 'Tipo de suscripción' (Anual, Mensual) and 'Prestado' (Sí, No). The form is addressed to 'Antonio Bellei #353, Providencia, Santiago'.

Cupón para suscripción a revista Rock & Pop para correo postal, 1996.
Fuente: archivo personal de la autora.

La revista *El Carrete* tenía una serie de espacios para la instrucción de los jóvenes acerca de la práctica profesional del rock. Además del concurso *Talento Crudo* de bandas emergentes, presentaba columnas escritas por rockeros consagrados, que hablaban acerca de su experiencia, instruían acerca de cómo comprar un instrumento, cómo aprender a tocarlo o cómo pararse en el escenario. Por otro lado, algunas de estas revistas también daban a conocer material para enfrentar la adolescencia, como guías sexuales para adolescentes, libros para padres, y más.

En televisión, ya desde los años ochenta había crecido gradualmente la oferta de programas de música para jóvenes. Fue el caso de *Más Música* (1984–1992), programa conducido por Andrea Tessa en Canal 13, que pasaba videoclips y promociones de bandas. *Sábado Taquilla* (1989–1994) fue la continuación del programa ochentero *Magnetoscopio Musical* (1981–1988), y se emitía los sábados entre 12 y 14 horas, y ocasionalmente presentaban bandas nacionales en vivo. El entonces canal 11 entregó una serie de programas como *Video Top* (1984-1987) o *Estudio Club* (1988-1990), que mostraban videoclips de bandas extranjeras en televisión abierta.

Crucial para todo lo que vendría después fue la llegada de MTV, canal internacional de videoclips y actualidad musical las veinticuatro horas, que llegó junto con el TV-cable a las pantallas de jóvenes de estratos sociales de altos ingresos hacia 1993. En ese entonces MTV entregó la posibilidad de que el trabajo de bandas chilenas fuera visto por toda Latinoamérica¹⁷⁴,

¹⁷⁴ F. Arratia et al. op. cit., p. 38.

lo cual fue una muestra más de la fuerte apertura del país al mercado internacional. En 1994 surgiría el canal nacional Vía X, que sería una nueva plataforma de difusión de videoclips, incluidas bandas nacionales. En 1995 se desarrolló el canal Rock & Pop en señal abierta, con la misma línea que la revista y la radio. Este canal tenía programas destinados al público joven, que abarcaban cine, música y cultura urbana en general.

Un punto fundamental de estos datos, es que este énfasis televisivo reflejó, entre otras cosas, la consolidación del videoclip como formato definitivo para la difusión de la música en la transición hacia el siglo XXI. Es así como éste se vuelve la mejor fuente de análisis acerca del estilo y contenidos de la música, ya que sigue siendo hasta hoy, junto con los conciertos en vivo, la plataforma por excelencia de difusión del rock. Este tema tiene implicancias enormes, y se presenta como un universo rico para la investigación desde el punto de vista de la estética y la semiología, en su dimensión adorniana de “arte desflechado”: en cada obra dialogan múltiples lenguajes artísticos al mismo tiempo, y sus fronteras son cada vez más móviles¹⁷⁵. El formato audiovisual se conforma en la transdisciplinariedad, característica de la actividad artística del siglo XXI. Por su gran amplitud, no se profundizará en esta investigación sobre este apasionante tema, si bien algunos comentarios del próximo capítulo serán realizados a partir de algunos videoclip.

Un programa televisivo que fue transversal a las generaciones del ochenta y noventa fue el programa *Extra Jóvenes* (1984-2001). Éste había nacido en 1984 como un micro espacio dentro de un programa llamado *Extra Mujeres* de canal 11. *Extra Jóvenes* fue un programa misceláneo transmitido diariamente entre 18 y 19 horas, y los sábados a las 17 horas. Hablaba de actualidad y música, pero sobre todo, fue un espacio importante para tratar los temas juveniles. Un ejemplo de cómo veían los medios al público joven como consumidor de sus programas, es lo que señala su directora Carmen Luz Abalo en 1989: “Tenemos un criterio bien claro, que es no hacer cosas burdas o grotescas. Nunca hemos caído en la violencia gratuita o la sexualidad barata, y eso que incluimos reportajes que hablan de los orgasmos, los condones, etc”¹⁷⁶. Estos programas de

¹⁷⁵ Vilar, Gerard [2000]. “Introducción”. *Theodor W. Adorno. Sobre la música*, p. 18.

¹⁷⁶ Entrevista en *El Carrete* N° 10 [sep. 1989]...p. 6.

conversación mutaron hacia los 2000 en programas enfocados en la acción, la sexualidad y el juego corporal explícito¹⁷⁷.

En otro ámbito, durante los noventa surgen algunas escuelas de música popular que abren sus puertas a los jóvenes con proyecciones profesionales. Este fue el caso de la transformación de la Escuela Moderna de Música en instituto profesional a partir de 1989, proceso que se consolidó recién en 1996. No así el Instituto Profesional ProJazz que, habiendo nacido en 1982, obtuvo el reconocimiento oficial en 2006. Con ello se entiende que los primeros egresados de las carreras de composición y arreglos e interpretación de música popular comenzaron su ejercicio como titulados en la década siguiente. En la segunda mitad de los 2000 surgieron nuevas escuelas de música en universidades privadas e institutos. Esto permite deducir que en los noventa surge un nuevo perfil de rockero, con estudios y formación profesional.

El boom discográfico

El desarrollo simultáneo en áreas diversas dentro de los medios de comunicación y la institucionalidad musical, colaboró en forjar un perfil de “consumidor de música”, un nuevo “producto musical” y una “estrategia comercial” por parte de la industria transnacional y nacional. En 2001 Gabriel Polgatti, subgerente del Consorcio Radial Iberoamericano, señaló que desde el boom de rock latino de la década de los ochenta hasta 1995 no hubo una plataforma integral de difusión y desarrollo para las bandas de rock chilenas, lo cual se tradujo en una escasa producción de discos¹⁷⁸. Es así como en 1993 las transnacionales financiaron únicamente a las bandas Los Morton, Parkinson, Diva y Anachena, mientras terminaban de consolidarse Los Tres y La Ley. Pero si bien los primeros años noventa fueron de poco movimiento en ese sentido, es interesante observar que, contrariamente, hubo gran actividad en torno a la música de fiestas y conciertos, en una verdadera “salida a la calle” del pueblo chileno.

¹⁷⁷ Programas televisivos como *Mecano*, en la segunda mitad de los noventa, han sido plataformas de exhibición de comportamiento juvenil en torno a temas sexuales, uso del cuerpo, del lenguaje y formas de interacción social en torno al juego y la sexualidad adolescente, fundamento que tomarán en adelante otros programas como *Yingo* o *Calle 7* en los 2000.

¹⁷⁸ F. Arratia et al. op. cit., p. 31.

Las discográficas internacionales presionaron hacia mediados de la década para cumplir con el requisito comercial de publicar bandas locales. Esto gatilló un boom discográfico de rock chileno entre 1995 y 1996, inducido por los sellos EMI, Alerce, Sony, BMG y otros sellos independientes. Dentro de este impulso, uno de los hitos más importantes fue el proyecto que entabló como director artístico de EMI Carlos Fonseca, “Proyecto Rock Chileno”. Contrató ocho bandas nacionales, Lucybell, Christianes, Bambú, Machuca, Jano Soto, Santos Dumont, Pánico y Los Tetas, para editar sus discos en 1995. En 1996 se sumaron Tiro de Gracia, Carlos Cabezas y Joe Vasconcellos. Fonseca había sido colaborador en la representación de Los Prisioneros en los años ochenta, y fundador del sello y disquería Fusión.

El sello Alerce también se hizo cargo de ocho bandas, que fueron Malcorazón, La Pozze Latina, Ludwig Band, Los Morton, Panteras Negras, La Floripondio, Chanco en Piedra y Los Miserables. A este proyecto se suma la edición de discos de las bandas BBS Paranoicos, La Banda del Capitán Corneta, Sexual Democracia, De Kiruza, Profetas y Frenéticos, entre otras, por parte de este sello. Ambas disqueras terminaron sus proyectos con grandes conciertos en el Estadio Nacional, lo que marcó un momento cúspide del rock chileno de esos años¹⁷⁹.

“El resto de los sellos discográficos –señalan los autores citados– no se quedó de brazos cruzados, pero inició un plan de acción distinto. La idea de estas etiquetas fue la creación de subsidiarias alternativas locales para manejar con total autonomía la contratación de bandas de rock chileno”¹⁸⁰. Así fue como Sony Music creó el sello Krater, editando a Los Bandoleros, Mauricio Redolés y La Rue Morgue; BMG creó Culebra, para las bandas Los Peores de Chile, Blu Toi, Criminal, Entrelles y Fiskales Ad-Hok, y Warner creó Bizarro, con las bandas Santo Barrio, Fruto Prohibido, Canal Magdalena y De Kiruza.

Este boom discográfico fue la confluencia de una serie de medidas paralelas que contribuyeron a que bandas chilenas fueran grabadas y editadas por sellos consolidados. Además este proyecto de “nuevo rock”, que se dio en diversas instancias, fue fundamental para insertar el trabajo de bandas dentro del circuito multinacional. La libre competencia daba sus primeras muestras en el mercado musical, aunque muchas de estas bandas no sobrevivieron a los cambios

¹⁷⁹ F. Arratia et al. op. cit., p. 40.

¹⁸⁰ Ibid.

tecnológicos y culturales, y al posterior abandono por parte de los sellos, dados los cambios constantes a que se vieron sometidas. El productor ligado al sello BMG en Chile en los noventa, Óscar Sayavedra, señala¹⁸¹ que ésta fue una época de grandes presupuestos y grandes aciertos, muchos de ellos ligados a mujeres.

Rock con apoyo del estado y circuitos underground

Durante el gobierno de Aylwin, la Concertación de Partidos por la Democracia, creada entonces, puso en movimiento una serie de reformas e iniciativas para el resurgimiento de los oficios artísticos y culturales que se habían visto paralizados durante casi dos décadas de apogón cultural. Es así como en 1991 se crea la Asociación de Trabajadores del Rock (ATR), consolidada en 1992 como asociación gremial, que prometía ser una de las nuevas entidades democráticas que colaborarían en la reconstrucción de un Chile interrumpido. Sus integrantes propusieron el nuevo concepto de “trabajadores” del rock, que implicaba su profesionalización y sindicalización, y que integraba no sólo a los músicos sino a quienes contribuían a la difusión y desarrollo del rock, aunados en una “identidad obrera”, siguiendo el ejemplo del sindicato de actores o de folcloristas¹⁸². Sus impulsores eran en ese entonces rockeros medianamente consagrados, pero que frente a la internacionalización de los medios frente a la música no tenían una plataforma para difundir su trabajo¹⁸³. El ex Prisionero Claudio Narea junto a Alejandro Romero acudieron al diputado Jorge Schaulsohn para su asesoría. La primera reunión de la ATR estuvo conformada por las bandas De Kiruza, Sexual Democracia, Profetas y Frenéticos, y luego se unieron Francisco Castillo, Francisco Conejera, Fabio Salas e Iván Valenzuela. Se llevó a cabo el 10 de enero de 1989 en la oficina del diputado, con un notario y 25 socios. Como señala Claudio Gutiérrez, en su artículo acerca de la historia de la ATR:

Con el advenimiento de la democracia muchos músicos del rock toman distancia de los nuevos tiempos que se avecinaban por no estar de acuerdo en cómo se abordaban los temas en el período de transición a la democracia y porque habían sentido que de

¹⁸¹ Conversación con la autora [feb. 2011].

¹⁸² Sierra, Daniel. “Asociación de Trabajadores del Rock: aportes y desafíos desde el pasado a las nuevas generaciones” en revista *El Carrete* N° 52 (diciembre de 2008), p. 4.

¹⁸³ *Ibid.*

alguna manera se había utilizado su trabajo artístico para otros fines (...). Las conversaciones entre músicos se dieron en distintos lugares, casas de amigos, lupanares, cafés. Todos, de alguna manera, sentían que algo había que hacer para que el rock chileno tuviera presencia importante en nuestra sociedad y, sobre todo, dentro del mundo cultural¹⁸⁴.

La directiva de la ATR estaba conformada por Andrés Godoy, Juan Álvarez, Claudio Gutiérrez, Max Seguel y Fabio Salas. Entre sus principales objetivos estaban “promover y difundir el rock chileno, sobre la base de reunir, en un trabajo mancomunado a músicos, compositores, intérpretes, periodistas y toda suerte de intelectuales”¹⁸⁵. Esto se buscaría a través de la difusión de la música nacional en radios y televisión, en facilidades para importar instrumentos del extranjero y en becas de perfeccionamiento¹⁸⁶. Nacieron programas radiales que difundían los trabajos de la ATR, como *Al margen*, conducido por Claudio Gutiérrez.

La ATR duró dos años y produjo dos compilados de música bajo su gestión:

Con el corazón aquí I (marzo 1993), disco doble que llevaba en el primer volumen canciones de Congreso, Séptimo Sello, La Banda del Capitán Corneta, Parkinson, Tumulto, La Dolce Vita, Los Miserables, Profetas y Frenéticos, Compañeros de Viaje, Atomic Agressor, Realidad Virtual, Callejón Oscuro, Sexual Democracia, La Pozze Latina, Diva, Los Morton, Rudy Wiedmayer y la Nave y Los Culpables de Todo.

Con el corazón aquí II (noviembre 1993), contenía la música de Anachena, Nex Mormex, Panteras Negras, Lucybell, Fixion, Fulano, De Kiruza, Duele, Andrés Godoy y la Divina Paciencia, Los Tres, Panzer, Santos Dumont, Nyabinghy, Banda del Pequeño Vicio, Índice de Desempleo, Arteknia, Mauricio Redolés y Massacre, con la participación integrada para esa ocasión de Arlette Jequier, de Fulano; Kid Latín, de La Pozze Latina; Miguel Barriga, de Sexual Democracia; Álvaro Henríquez, de Los Tres; Max Seguel, de Los Morton; Claudio Narea, de Profetas y Frenéticos; Héctor Escárte, de Los Cráneos; Alejandro Campos, de Nex Mormex; Mauricio Redolés, Andrés Godoy, Rudy Wiedmayer y, por último, Francisco González, de Lucybell. También participaron de estas grabaciones bandas como Madame Mim, Los Peores de Chile, Malcorazón, Cangrejo, Amalia La Luna, Mala Vida, Jeannette Pualuan y Kultó.

Hemos querido nombrar en detalle las bandas participantes de este proyecto, para evidenciar la variedad estilística del circuito independiente de la época. Estas bandas establecieron circuitos distintos al que frecuentaban bandas como Los Tres, Lucybell y La Ley, que fueron los proyectos más exitosos del mainstream nacional, las tres “L” de la industria

¹⁸⁴ C. Gutiérrez [2008]. “Historia de la Asociación de Trabajadores del Rock (ATR)”...s.p.

¹⁸⁵ Revista *El Carrete* N° 12 [oct. 1989]...p. 66.

¹⁸⁶ *Ibid.*

masculina noventera, además de Los Prisioneros. Sierra señala en revista *El Carrete* que “la grabación de dos compilaciones reafirmó que la ausencia de rock chileno en los medios se explicaba no por la inexistencia de bandas, sino por la negativa de dichos medios a difundir su trabajo según criterios mercantiles”¹⁸⁷.

En 1994, la ATR no pudo continuar subsistiendo debido a la dificultad del financiamiento y del tiempo que requería, por lo cual cesó su actividad. Sierra afirma que el hecho de haber establecido un diálogo con los políticos de entonces para conseguir financiamiento, y haber obtenido la personalidad jurídica para formalizar sus relaciones internas, habría sido una de las principales razones de su desaparición¹⁸⁸. Entonces, en 1994 algunos miembros de la asociación deciden salir a las calles a trabajar, y nace el proyecto Escuelas de Rock, que buscaba entregar medios y conocimientos a los jóvenes interesados en ser profesionales del rock. Con aporte gubernamental y a través de las municipalidades y organizaciones sociales, las comunas seleccionadas para desarrollar este proyecto piloto fueron Conchalí, Estación Central y El Bosque.

Entre algunas de las iniciativas de este proyecto estuvieron los programas radiales “Sonidos de Barrio” (2005-2009) y “RockodromoFM” (2009 a la fecha), clínicas de instrumentos, escuelas de rock por todo el territorio, producciones fonográficas, revistas, giras nacionales, escuelas de manager y una plataforma web como herramienta de difusión. El proyecto creció y actualmente abarca una gran parte del país, conformándose como una de las instancias de creación y producción de rock chileno más importantes y proactivas.

Ese mismo año de 1994, el recién nacido Fondo Nacional de la Cultura y las Artes entregó financiamiento para la publicación del libro *Frutos del país, historia del rock chileno*, de Tito Escárte. Un año antes, Fabio Salas había publicado su libro *Utopía: Antología lírica del rock chileno (1967-1990)*, de 1993, la primera publicación extendida y no periodística de la literatura sobre rock chileno.

¹⁸⁷ D. Sierra. op. cit., p. 5.

¹⁸⁸ Ibid.

El tercer punto que se ha querido plantear en este capítulo hace referencia al cambio de paradigma que vivieron los protagonistas del rock chileno con la llegada de la democracia, que vieron en su discurso un desplazamiento desde la resistencia política contra la dictadura hacia la asimilación, o resistencia a asimilar, las prácticas del libre comercio y sus repercusiones en ideario nacional. Mientras varias bandas, incluido el movimiento punk, cuyas principales bandas representantes fueron Pinochet Boys en 1984 y Fiskales Ad-Hok en 1987, habían establecido circuitos culturales que fueron símbolos de resistencia sistémica durante los años ochenta, principalmente en el trabajo de la banda Fulano, con la transición a la democracia la dictadura dejó de ser una prioridad urgente, lo cual dio paso a otras temáticas de resistencia. A esto se suma la “salida a las calles” del rock, que había circulado en la clandestinidad durante tanto tiempo. Las bandas comenzaron a tocar abiertamente y establecieron una nueva mirada política, empapada de la insatisfacción por una democracia que no trajo los cambios sociales esperados, sino que más bien consolidó el libre mercado entre grandes poderes, acentuando la desigualdad social, realidades arribadas con la dictadura. Es así como bandas como Los Peores de Chile, Bbs Paranoicos o Índice de Desempleo, inspirados en bandas punk anglo como Ramones y Sex Pistols, Políticos Muertos, Machuca y Los Mox, entre otras, cultivaron una nueva mirada cultural que tuvo diversos resultados. También compartieron espacios con bandas de metal como Supersordo, que en conjunto establecieron nuevas temáticas de resistencia para el rock. En el ámbito del metal, bandas que habían sido importantes, como Massacre, Pentagram, Criminal y Necrosis, dieron paso a nuevos proyectos, en los cuales participaron algunas mujeres, como la guitarrista Soledad Genúa, y luego las chicas de la banda Venus, en su segunda etapa. Como rock político resistente sobrevivió por toda la década la banda de fusión Fulano, con su cantante Arlette Jequier, y que mantuvo un claro discurso contracultural que hoy no ha perdido vigencia.

Desde la transición, el Thrash Metal toma un protagonismo muy importante en la escena underground. En 1989 se celebró un Encuentro de Thrash Metal en Villa Alemana, en el cual participaron las bandas Necrosis, Warpath, Dorso, Atomic Agressor, entre otras. Como señala Yanko Tolic, vocalista y guitarrista de la primera banda de este estilo fundada en 1985, Massacre, el thrash fue un fenómeno que respondió a la necesidad juvenil de buscar nuevos líderes, “que en este país no existen”, señala en 1989¹⁸⁹. Surge como respuesta a “la represión espiritual y física que sufren los cabros en sus trabajos, hogares y escuelas (...). Llevamos una vida ficticia. Eso de

¹⁸⁹ Entrevista en *El Carrete* N° 10, op. cit., pp. 14-15.

que la gente puede llegar a producir cambios es mentira, todo está controlado de tal manera que ningún movimiento generacional pueda acabar con una transnacional, por ejemplo (...). Yo amo la violencia y la energía que sale del público a modo de desahogo (...). La masificación del thrash radica justamente en que es una manera barata para tirar afuera la agresividad que sentimos”¹⁹⁰. Esta cita es un excelente reflejo de un sentimiento juvenil de época, relacionado con el desencanto de la democracia y la necesidad de crear grupos sociales de intereses comunes que establecieron un circuito underground transversal y diverso.

Hip hop, soul y funk

Si bien se intenta profundizar sobre este tema en el capítulo siguiente, resulta imprescindible mencionar algunos puntos acerca del hip hop y géneros urbanos provenientes de la música afro.

Se puede decir que el hip-hop chileno había comenzado un camino de consolidación desde fines de los ochenta. En 1989, en el canal televisivo RTU, actualmente Chilevisión, se presentó un “especial de hip-hop” en el programa musical *Euro Rock*, conducido por el productor musical Hernán Rojas, en el cual se mostraron videos de Run-DMC, Fat Boy, Beastie Boys y Public Enemy, entre otras bandas extranjeras que comenzaron a fusionar el hip hop con el heavy metal y otros estilos. Ese mismo año, el canal Teleanálisis realizó el documental *Estrellas de la esquina*, que mostraba la vida de los *breakers* (bailarines de breakdance) de la comuna santiaguina de Renca y sus alrededores. Al año siguiente, el 26 de junio de 1990, se realizó el Primer Encuentro Hip-Hop y House en el gimnasio Manuel Plaza, lugar emblemático de la música de esta década. Entre las primeras bandas raperas se recuerda a Panteras Negras, Latin Posse, formada por Jimmy Fernández y Rodrigo Méndez, y que después se llamaron La Pozze Latina, Los Marginales, Rokha Rappers y Corrosivas, primera banda chilena femenina de hip hop¹⁹¹.

¹⁹⁰ Ibid.

¹⁹¹ “Rap Old School Chileno. Los Marginales: Marginal” [1993] en www.youtube.com.

Como fue el caso de la banda Panteras Negras, el carácter marginal del rap chileno reflejaba una realidad cotidiana, la cual es una de las razones más fuertes de su expansión. Panteras Negras fueron incluidos en las antologías *El sonido de los suburbios* (1993), del sello Alerce; *El verdadero rock chileno* (1994), de ese mismo sello, y en el segundo disco de la ATR, *Con el corazón aquí* (1993), entre otros compilados de hip-hop nacional. De esa época se recuerda también la banda Los Marginales, que tenían influencias de bandas como Beastie Boys, con instrumentos de rock en algunos pasajes, bajo y guitarra, y con baterías programadas.

La mayoría de las bandas de hip-hop de comienzos de los noventa se movilizaban entre colectivos culturales de grafiti, cómics, reuniones de raperos y raperas de esta tendencia en lugares como Estación Mapocho, el gimnasio Manuel Plaza y otros, donde se generaron lazos de intereses musicales, intercambio de música, y nació una serie de grupos relacionados con estos. Se puede decir que la identidad grupal que generó el hip hop dentro de las ciudades continúa siendo una de las principales búsquedas de sus cultores, siendo la música utilizada como “emblema cultural”¹⁹².

La primera apuesta de hip hop de una transnacional se dio casi diez años después de su surgimiento, y fue el primer disco de la banda de hip-hop Tiro de Gracia, *Ser humano*, en 1997, por el sello EMI. Sony decide competir financiando las bandas Makiza y Rezonancia. De Makiza, surgió una de las figuras más importantes de la música chilena de los 2000, Anita Tijoux, sobre quien regresaremos en el próximo capítulo, al igual que las raperas Corrosiva.

Respecto del soul, un estilo musical surgido en Estados Unidos a partir del canto gospel, en el ámbito religioso, y del R&B en el secular, se podría realizar una apreciación sobre la realidad chilena. El soul llevó al ámbito de lo cotidiano y lo urbano estas tradiciones musicales norteamericanas, presentando siempre un énfasis marcado sobre la performance vocal. El virtuosismo, reflejado en el canto en la flexibilidad vocal, la capacidad improvisatoria, el conocimiento profundo de la estructura y características escalares del blues, junto con la necesidad de un carisma ligado al disfrute del canto en comunidad, fueron algunas de las características básicas de los cantantes souleros en el mundo. Lalo Meneses y Pedro Fonca se habían reunido, con intereses comunes, para escuchar el escaso rap que sonaba en Chile en esos

¹⁹² B. Nettl [2001]. “Últimas tendencias en etnomusicología”...p. 133.

años, y que provenía de Estados Unidos. Foncea había participado en la formación de la banda De Kiruza junto a Mario Rojas en 1987, pioneros en incursionar en la factura del soul, funk y R&B en español del país. En Chile, se puede esbozar la hipótesis de que el surgimiento de las escuelas de música que se dio en los noventa incentivó el surgimiento de cantantes en este estilo, a partir de una tradición pedagógica de repertorio.

Algunas cantantes que cultivaron este estilo fueron Ema Pino, Gloria Pérez, Ana Tijoux, y de gran manera, la banda femenina más mediática de la década, Mamma Soul. Sobre ellas volveremos en el próximo capítulo.

La llegada de música electrónica

Un factor que fue determinante en el surgimiento de nuevas tendencias musicales y culturales fue la llegada de la música electrónica al país durante la década de los noventa.

En la música anglo, durante los años ochenta algunos estilos como el New Romantic de bandas como Ultravox, y el trascendental Synth Pop de bandas como Gary Numan, Depeche Mode, Japan, The Human League, con el antecedente fundamental del trabajo de Kraftwerk en los años setenta, la experimentación sonora de Roxy Music o David Bowie, figura fundamental de la estética Glam propia de estos estilos, y vertientes más rockeras como Joy Division, entre otras muchas influencias de la electrónica como Jean Michel Jarre, fueron estilos musicales que compartían un interés sonoro por los sintetizadores y las nuevas tecnologías para elaborar música, y que arribaron a nuestro país en esa década. Esta época de transición sonora entre los formatos tradicionales del rock y la incorporación de medios electrónicos como generadores de sonido y ambientes sonoros de manera experimental, se dio en una búsqueda que Paula Schopf nos ha descrito como una etapa pre-electrónica¹⁹³, y que aconteció en el mundo anglo en la segunda mitad de los años setenta, y en Latinoamérica años después. Algunos de los primeros músicos nacionales que investigaron estas nuevas sonoridades lo hicieron mayormente dentro de la movida New Wave que estaba en boga en esa década, y que colocaba intereses musicales diversos

¹⁹³ Conversación con la autora [sep. 2012].

dentro de una visión común: el pop. Músicos chilenos como Carlos Cabezas, a través del trabajo de la banda Electrodomésticos junto a Silvio Paredes, Igor Rodríguez, en el trabajo de la banda Aparato Raro¹⁹⁴, primer antecedente de Tecno Pop chileno, así como bandas como Los Prisioneros, Upa y Nadie, también formaron parte de esta transición sonora, estableciendo un estilo pop y rock que incorporó estas tendencias musicales.

Estos proyectos, en diferentes medidas según los diversos estilos musicales que cultivaron, dibujaron una sonoridad que incorporó al formato rockero tradicional sonidos provenientes de la electrónica, ya sea a través de secuencias o tecnologías como el Trigger, que detona sonidos de *Samples* en la percusión de la batería, la programación de bajos sintéticos, la programación de baterías en cajas de ritmos Roland, el realce del uso de sintetizadores análogos Moog y Prophet, procesadores de sonido y un cuidado trabajo en la postproducción de audio, todo lo cual permitió elaborar una rica fusión entre sonoridades obtenidas de diversas fuentes, reales y sintetizadas. Todas estas bandas se mantuvieron dentro de los códigos del rock y no forman parte del movimiento electrónico que se consolidó en los años noventa, en el cual los instrumentistas desaparecen del escenario¹⁹⁵.

La música electrónica ha sido definida por su uso y función. Creada con medios y soportes diversos, grabada, y que es mezclada en vivo por un Dj con otras músicas, ya sea con fines ambientales o de baile. Presenta un formato que omite la ejecución de instrumentos en vivo, generalmente¹⁹⁶. El Techno, como fue llamada esta música de manera generalizada en la década de los noventa, venía desde los años setenta en el mundo anglosajón configurándose como una música con grandes posibilidades de expansión, basando su creación en las posibilidades tecnológicas de secuenciación, la síntesis del sonido, y su manipulación en tiempo real. En Europa se dio el techno de una manera diferente a Estados Unidos, donde los primeros

¹⁹⁴ En este proyecto participó Mauricio Guerrero, quien será uno de los ingenieros en sonido más destacados de la escena mundial hasta la actualidad.

¹⁹⁵ Los compositores de música electroacústica en el ámbito de la música de tradición escrita venían experimentando con electrónica y nuevas fuentes sonoras desde los años cincuenta. Uno de los pioneros más destacados en esta vertiente fue el compositor Juan Amenábar, con su obra *Los Peces* de 1957 para cinta magnética, dentro de un generoso catálogo de obras electroacústicas, además de otros compositores que han entablado una larga tradición chilena en este ámbito.

¹⁹⁶ Esta definición, si bien presenta elementos comunes con la música concreta de Pierre Schaeffer y la escuela electroacústica que le sucedió, difiere con ésta en sus objetivos y contextos. Sus influencias no se encuentran necesariamente en la música escrita, sino más bien en la música popular, y puede ser manipulada en diversos contextos arbitrariamente, sin requerir de una guía para su secuenciación. Tanto la música electrónica popular como la académica pueden utilizar los mismos métodos de corte, pega, collage, y reproducción de elementos sonoros de procedencias no convencionales, que son utilizados para la composición. Sin embargo, están enfocadas a públicos y usos diferentes.

privilegiaron el aspecto técnico sonoro y los segundos el aspecto bailable, dando paso este último en los ochenta al House, estilo que retomó algunos elementos de la música disco y el funk para enfocar su uso en el aspecto bailable al estilo afroamericano, idea que será retomada en los 2000 por nuevas tendencias que citan estas fusiones. Los comienzos de la electrónica se entablaron en varias ciudades del primer mundo. Esto mismo intentó entablar un circuito sudamericano entre las ciudades de Santiago, Buenos Aires y Sao Paulo hacia los años noventa.

El final de la década de los ochenta y principios de los noventa estuvo marcado por el retorno de los hijos de chilenos exiliados en Europa y América del Norte durante la dictadura, quienes trajeron las tendencias musicales en boga, lo cual fue determinante en la instauración de este movimiento cultural, que en Chile no se conocía. Muchas de las familias exiliadas habían mantenido vínculos culturales con Chile durante el exilio por medio de la música y la literatura, con lo cual sus hijos nacidos y crecidos en el extranjero también tomaron conocimiento del folclor y Canto Nuevo, narrativa y poesía nacionales. Estos vínculos de identidad fueron fundamentales para muchos de ellos en su retorno al país. Productores musicales profesionales crecidos en el extranjero, pero con sus familias en Chile, alcanzaron renombre mundial: Ricardo Villalobos, Luciano, Paula y Martin Schopf, Dandy Jack, Dinky, por dar algunos ejemplos fundamentales.

Como movimiento multidisciplinario, la música electrónica restableció las relaciones entre el sonido y la danza, aspecto que el rock había dejado de lado. Se podría decir que el carácter discursivo del rock fue desplazado por la gestualidad corporal como lenguaje comunicativo y de cohesión. Por su parte, el Dj se posicionó como una figura alternativa a las estrellas cantantes e instrumentistas, un nuevo personaje de culto para la comunidad y para la industria del espectáculo. Así, el público perfiló nuevas formas de sociabilidad, sobre todo a través del baile, y en clubes pequeños.

Cabe hacer mención de dos participantes principales en el proceso creativo: el productor o compositor de música electrónica, y el Dj, reproductor y mezclador de esta música en vivo, que a veces pueden ser la misma persona. El renacimiento de la figura olvidada del Dj para la música electrónica bailable fue de especial injerencia, dado que estableció una nueva forma de vivencia musical, basada en la mezcla o la remezcla, lo que entrega episodios de fusión únicos e irrepetibles, que quedan discografiados en los Dj Set. Para realizar esto se revitalizó formatos

antiguos como el vinilo, por medio del cual se realizan las sincronizaciones de pulsos o beats para mezclar las músicas de manera manual. Rápidamente, de acuerdo a la carrera tecnológica y su masificación por el mundo, se incorporarían todos los formatos digitales, como el CD y posteriormente las compresiones como el MP3 y mezcladores digitales.

La visita de Villalobos, los hermanos Schopf y otros músicos a Chile en 1996 fue un hito que profesionalizó la escena chilena, en la visión del investigador audiovisual Daniel Véliz¹⁹⁷. Las fiestas Barracuda, organizadas por los primeros Dj y productores electrónicos de la década como Adrian Schopf, Sidharta, Luciano aka Magik K, Sicuta y Umaña, se entablan como los momentos iniciales en que la electrónica, totalmente sintetizada, comenzó a ser tocada en ambientes comunitarios¹⁹⁸. En términos de este especialista, la consolidación del movimiento electrónico en los noventa se dio en distintos grupos de manera aislada, que se unificaron a partir de un evento particular. Este fue una fiesta realizada en El Alacrán, al aire libre y con luna llena, en el año 1994, que sería la primera vez que tocó Ricardo Villalobos en Chile, en uno de sus viajes al país desde Alemania. Esta fiesta fue producida por Miguel Bustos, y en ella se presentaron algunos de los Dj residentes en el extranjero ya mencionados. “Esta fiesta marca la unión”, señala Véliz, y habría sido el punto de inicio de este movimiento cultural. En lo sucesivo comienzan a realizarse fiestas de entrada barata en las discotecas Oz y Blondie. A fines de los noventa surgen clubes especializados como Casa Club, La Perrera y La Salita, que fueron difundiendo esta música entre el público. Hacia 1996 arriba el Dj Dani Cassarano, quien también alcanza renombre mundial, y se destacan nombres como Felipe Valenzuela, Vivanco, quienes junto con Cassarano firman para el sello Cadenza.

La música electrónica se estableció inmediatamente en el ámbito discográfico independiente. El circuito de discos electrónicos se sustentó en la cultura de intercambio, y su circulación por algunos puestos especializados en el mercado persa Bío-Bío en Santiago, además de discografiarse en sellos independientes diversos, como fue Pueblo Nuevo o el trabajo *El Sueño de la Casa Propia* de Atom Heart. En torno al movimiento electrónico se publicaron revistas especializadas, como *Música Marginal*, fundada en 1992 por Marcelo Umaña y Guillermo Escudero. En 1994 surge Background Records, primera disquería especializada en música

¹⁹⁷ Ver bibliografía.

¹⁹⁸ Conversación con Daniel Véliz, creador y productor del documental *We are Sudeamerican Beats* [may. 2012]. Ver bibliografía.

electrónica bailable, fundada por Hugo Chávez, que fue un punto de encuentro entre los distintos grupos sociales interesados en esta música y que colaboró en la llegada de las novedades desde Europa y Estados Unidos.

La cultura en torno a la música electrónica tardó varios años en ser llevada al ámbito masivo. En un principio las fiestas electrónicas o *Rave* se emplazaban en lugares específicos, tanto dentro de la ciudad como en espacios aislados al aire libre, así como en fiestas de casa, siempre con la difusión de boca en boca. En estas fiestas participaba un círculo bastante acotado de gente. Sin embargo el hermetismo, tarde o temprano, se abriría. Esta música llegó a la televisión, y estas fiestas poco a poco se fueron abriendo hacia nuevas audiencias. Las fiestas se instalaron como principal medio de difusión de la música, hasta llegar a masificar su mercado, vinculándose a marcas transnacionales. Hacia 2003 esto permitió en el mundo y en Chile establecer un negocio multimillonario en torno a las llamadas fiestas electrónicas, las bebidas energéticas y otros estimulantes, y por supuesto las estrellas Dj. Las fiestas electrónicas reemplazaron en una parte a los conciertos, atrayendo sectores que dejaron de invertir y escuchar música en vivo. Fiestas como Sensation, Sundeck o Creamfields siguieron la tendencia mundial de la masificación millonaria de esta música, dejando atrás una cultura alternativa que se desarrolló en el ámbito independiente desde los años setenta en el mundo y los ochenta en Chile. “Nunca no hubo nada, el movimiento siempre estuvo, ha pasado por etapas y se ha estancado, pero siempre se ha mantenido”, señala Véliz¹⁹⁹.

Hacia fines de la década comienza la apertura del movimiento. En 1999 se organizan las primeras fiestas Earthdance por el productor Gabir, llevándose a cabo la primera de estas fiestas en Valparaíso. En 2001 se realiza esta fiesta en Isla de Maipo y otros lugares, siempre al aire libre en su formato de tres días con sus noches. Estilos como el Trance alcanzan su máxima consolidación, mientras el House emprende retirada para dar paso a otros estilos bailables como el Techno, Minimal y otros más experimentales.

Véliz destaca en su investigación como un hito fundamental para la música chilena la participación de los Dj chilenos Luciano y Villalobos en el Love Parade de Berlin en 2006. Desde ese momento sus nombres adquieren un peso mundial, lo cual tuvo réplicas en el país, según este

¹⁹⁹ Ibid.

investigador. “Eso provocó que en Chile los productores y Dj se creyeran el cuento y se profesionalizara la escena de los productores (...). Como escena, se perdió la unión de los inicios, en las cuales casi todo el mundo podía ir porque eran baratas. El ambiente pasa a ser para gente con dinero, lo cual es una tendencia mundial”²⁰⁰.

La presencia femenina en la música electrónica ha tenido un gran protagonismo en nuestro país. Hacia 1994 existió en nuestro país el colectivo femenino Believe It, formado por las Dj Alejandra Reeves junto a Lexx, de Colombia y Daniela Haverbeck, de Chile. Unas de las mujeres más destacadas internacionalmente como productoras de música electrónica son las chilenas Alejandra Iglesias o Dinky, radicada en Berlín, al igual que Paula Schopf (Chica Paula), pioneras de esta música y reconocidas en varios países. Otras productoras y Dj destacadas han sido Kenai, Dj Electra, Cecilia Amenábar, quien bailaba en las fiestas Spandex, la mencionada Ale Reeves, Fernanda Díaz, Paula Burgos, entre otras que pueden faltar en el listado, creciente hacia los años 2000.

Hacia 1996 se presentó la teleserie *Adrenalina*, de Canal 13, con un tema llamado “Atrévete a amar”, realizado para la ocasión por el proyecto Sol Azul, de Sol Aravena y Juan Pablo Quezada, un acierto comercial que llevó al público adolescente algunos aspectos de la cultura techno, y presentando esta música públicamente. Luego de esta experiencia, comienza una larga carrera para Sol Aravena dentro de la música electrónica alternativa, Muza.

La caída de la industria discográfica

Se podría decir que el rock nacional hacia 1997 ya comenzaba a dar señales de una crisis profunda. En el pequeño mercado chileno, las ventas de discos no dieron números favorables para las empresas, por un lado, y la visión cortoplacista de los diversos booms discográficos llevados a cabo por las empresas en Chile, hicieron que tanto en los ochenta como en los noventa las bandas que fueron impulsadas por estos proyectos fueran rápidamente abandonadas por ellos.

²⁰⁰ Conversación con la autora [may. 2012].

Como señalan Arratia, Careaga y Soriano²⁰¹ en 1997 la revista *Rock & Pop* dejó de editarse, luego de 55 ediciones, por las deudas contraídas por las pocas ventas y el mal manejo. Lo mismo sucedió con el Canal 2, de esa marca, a principios de 1999. Esta caída debió ser asumida por la radio, lo que provocó que finalmente se vendiera a la transnacional Iberoamerican Radio Chile. Ese año también se termina la edición de la revista independiente *Extravaganza*.

Pero este ocaso lo que realmente reflejaba fue el cambio progresivo desde un sistema a otro. Por un lado, la baja venta de discos afectó a la crisis industrial, pero por otro, la llegada de Internet a Chile de manera masiva en 1998 marcó la gran diferencia. Internet proveyó a los usuarios con sitios especializados en música, como Napster y Audiogalaxy, de los cuales se podía descargar música sin costo alguno más que la conexión. Esto trajo como consecuencias la piratería a gran escala, por una parte, y la apertura de nuevos espacios de difusión de música, por otra.

Esta nueva plataforma de información, que marcó el curso de las comunicaciones para siempre, una de las revoluciones más importantes de la historia humana, puso en jaque a la industria musical mundial, ya que permitió que las bandas omitieran el paso por el sello, aprovechando Internet para difundir su música directamente a los usuarios. Por los riesgos que significaba invertir, los sellos comenzaron a editar proyectos que les dieran seguridad absoluta de poder hacer negocio, y el número de producciones discográficas se redujo drásticamente. En los 2000, la crisis de las transnacionales fue mundial, sin excepciones, las empresas debieron devolver sus contratos a los artistas, declarándose en quiebra de manera generalizada. En Chile eso no fue ajeno. Las pocas bandas editadas por esos años vivieron la transición definitiva desde el sistema de los sellos y los grandes estudios de grabación a la autogestión y producción en Home Studios. La tecnología digital permitió consolidar nuevas alternativas para la producción musical, sobre todo, con la masificación del computador personal en los hogares y oficinas.

²⁰¹ F. Arratia et al. [2002]. *Rock chileno...*p. 46.



Portada de revista *Future Music*, fuente de información tecnológica, 1998.

Para la investigación sobre música, la era de la digitalización no puede pasar inadvertida. En veinte años las fuentes y métodos de estudio se han visto completamente transformados, al igual que la mayoría de los ámbitos que implican comunicación y acceso a archivo.

Los finales de los noventa dieron paso a nueva literatura acerca del rock chileno, como *Canción telepática* (1999), de Tito Escárte²⁰², y *Corazones rojos* (1999), biografía de Los Prisioneros, por Freddy Stock²⁰³. 1998 es el año de la edición del disco *Ok Computer* de la banda Radiohead, que trajo una nueva revolución sobre el rock y la composición angloparlante, que marcará fuertemente el rock de los 2000 en el planeta.

²⁰² T. Escárte [1999]. Ver bibliografía.

²⁰³ F. Stock [1999]. Ver bibliografía.

IV. Antecedentes históricos.

Las pioneras: antes y durante la dictadura (1960-1989)

Durante la siguiente sección se propone algunos antecedentes fundamentales los cuales, como núcleos ideológicos iniciales de tendencias sostenidas en el tiempo, no pueden estar ausentes en un estudio sobre mujeres y rock. Tomando en consideración que una de las raíces del rock como género musical se encuentra en el Blues norteamericano, el primer antecedente histórico de presencia femenina lo visualizamos en las cantantes afroamericanas de este género, como Willie Mae *Big Mama* Thornton, Ruth Brown, La Vern Baker y Billie Holliday, precedidas por Bessie Smith, Memphis Minnie y otras pioneras, quienes entablaron una tradición de cantantes femeninas que marcó fuertemente la historia musical de ese país. Estas figuras continuaron actuando simbólicamente en cantantes posteriores como Roberta Flack, Tina Turner, Aretha Franklin, Gloria Gaynor, y muchas otras, hacia los años sesenta, dando paso a una nueva presencia femenina tanto en la industria discográfica como en la cultura juvenil. Con su forma de emplear la técnica vocal, su actitud musical apelativa y el empleo de un lenguaje directo sobre temáticas de contingencia social, revolucionaron el rol de la *frontwoman* de manera radical. En lo musical, se irguieron como cantantes con gran iniciativa, capacidad de improvisación, control de la contención, desplante escénico, fusión de elementos del soul y el pop, y otros elementos que sentarán las bases para gran parte de los géneros posteriores que derivaron en innumerables estilos dentro del rock.

A esta profunda tradición de cantantes se suma una importante nómina de mujeres guitarristas de blues, como Sue Foley, Etta Baker, Precious Bryant, Bonnie Raitt, entre muchas otras, quienes han marcado la presencia de las mujeres en los escenarios de música grabada de raíz blanca de ese país. En la tradición norteamericana de la música Country las cantautoras han sido figuras protagónicas. Algunos casos como Dolly Parton se entablan como los primeros antecedentes de *cowgirls*, tradición que será retomada por cantantes como Madonna y otras en

la transición al siglo XXI. Joni Mitchell también tomó elementos de esta música, mientras Janis Joplin reinterpretaba históricamente el blues, ambas mujeres referentes directas para la historia de las rockeras norteamericanas y del resto del mundo en los ochenta, los noventa, y la gran revitalización de sus figuras que se ha llevado a cabo en los 2000.

Sin embargo, y a pesar de su trascendencia musical, algunas autoras norteamericanas hacen patente la invisibilidad en la cual sus figuras se han mantenido en la literatura, las enciclopedias de música y la crítica, a partir de visiones masculinizadas propuestas por sus autores²⁰⁴. Fue gracias a una rama del periodismo musical de los años noventa y 2000, la cual se centró en escribir acerca de las mujeres en el rock anglosajón, que hoy sabemos que la primera grabación de un hit radial realizada por un afroamericano en Estados Unidos fue realizada por una mujer en 1920, de manera independiente, en voz de Mamie Smith. Ese hit se llamó “Crazy Blues”. Causó furor, vendió miles de copias y nació lo que se conoció como *Race Music*, “música de raza”²⁰⁵, de la cual el sello Víctor hizo numerosos registros en esa década²⁰⁶, y que será conocida como *Rhythm & Blues* desde fines de los años cuarenta. Gracias a estas publicaciones también se ha esclarecido que “Hound Dog”, una de las canciones más importantes de la historia del rock & roll, adjudicada a Elvis Presley en el año 1956, había sido primeramente interpretada por Big Mama Thornton en 1952²⁰⁷. Desde un análisis textual, el cambio genérico que representa el traspaso de un hablante masculino a una femenina en esta canción, tiene repercusiones simbólicas importantes. “You are’nt nothin’ but a Hound Dog”, algo así como “no eres más que un perrito faldero”, ya no es el apelativo de un tipo a otro intimidado, o tal vez, de un chico a una chica enamorada, sino que es justamente lo contrario: es una mujer quien trata a un hombre como un “perro”, dependiente y subalterno²⁰⁸. Un insulto al poder macho blanco y heterosexual.

²⁰⁴ Gillian Gaar en *She’s a Rebel...* [1992] pone en evidencia esta realidad a lo largo de todo su trabajo de investigación, reforzando la idea de la invisibilidad con un gran número de ejemplos que evidencian un error bibliográfico por parte varios autores destacados del rock.

²⁰⁵ G. Gaar [1992]. *She’s a Rebel...* p. 5.

²⁰⁶ González, Juan Pablo y Claudio Rolle [2005]. *Historia Social...* Tomo I, p. 189.

²⁰⁷ En 1984 falleció “Big Mama”, mujer trascendental para la historia del blues, una de las intérpretes más profundas de este género y referente para una gran parte de la tradición musical norteamericana.

²⁰⁸ En la música mexicana este tipo de temática es bastante común, como representa la icónica canción de Paquita del Barrio “Rata de dos Patas”, y una larga lista de ejemplos similares, que hablan desde el poder del matriarcado.

El Rock&Roll

El rock&roll surgido en los años cincuenta, estilo que reinterpretaba el blues desde el country norteamericano y la canción inglesa, se había masificado en el mundo en las voces de Little Richard, Chuck Berry y la primera estrella del mundo blanco Elvis Presley, y algunas mujeres que nombraremos a continuación. Esta música conservaba la estructura armónica del blues, en su estructura formal completa, con una instrumentación que surgió a partir de los conjuntos de jazz predecesores, pero que en los años cincuenta comenzó a producirse en serie: batería, el innovador bajo eléctrico, que reemplazó en dichos conjuntos a los ensambles de bronce, y el fundamental protagonismo de la guitarra eléctrica. El rock&roll fue un estilo revolucionario, que identificó a muchos jóvenes de diversa procedencia social de Estados Unidos y de Europa. Estilos bailables como el Twist se desarrollaron paralelamente dentro de la moda de los años sesenta, los cuales reforzaron esta nueva sonoridad eléctrica.

A partir de los años cincuenta surgieron en Estados Unidos diversas figuras femeninas en la música popular, como la destacada cantante Georgia Gibbs, y las antagónicas actrices y cantantes Doris Day y Tina Louise, una muy recatada y la otra un símbolo sexual de la época, todas jóvenes blancas que se entablaron como figuras de moda que hablaban en su música acerca de temas cotidianos, amorosos y sexuales: mujeres de avanzada de los años cincuenta. En esta década la masificación del consumo de aparatos electrónicos y de nuevas tecnologías hizo que se desplazara el control musical hacia los hogares, transformándose las estrellas de la música en figuras de consumo cotidiano. Años más tarde las rocanroleras Wanda Jackson, Connie Francis y Brenda Lee, la “princesa del pop”, así como Nancy Sinatra y sus botas, entre muchas otras, causaron estragos con sus canciones enrabadas y juveniles en la década de los sesenta. Pero mientras llegaba a Chile esta revolución musical y social de la juventud, el Beat inglés abrió el paso al género que conocemos convencionalmente como rock²⁰⁹, el hito más importante para la historia de la juventud occidental.

En Europa, el beat inglés blanco surge como un nuevo uso de la forma canción tradicional con la instrumentación eléctrica del rock&roll: batería, bajo, guitarra eléctrica e instrumento de teclado. Este estilo fue impulsado en los años sesenta por The Beatles y otras

²⁰⁹ F. Salas [2003]. *La primavera terrestre...*p. 25.

bandas como Marmelades, The Detours, posteriores The Who, quienes retomaron el estilo creado por bandas como Tremelous, que consistía fundamentalmente en baladas inglesas tocadas con dicha instrumentación, lo cual podría identificarse como principio motor del gran movimiento del pop inglés, y que arribó también a Estados Unidos y revolucionó el rock&roll de ese país. Con este arribo el rock&roll tomó nuevas perspectivas, dando paso al Garage rock, el cual será fundamental dentro de la línea evolutiva que se intenta describir. Este estilo presentó una renovada simpleza armónica, un uso característico del efecto de la distorsión como parte de su sonoridad y, por sobre todo, una fuerza de la línea vocal que lo hacen precursor del Punk de los setenta y, con ello, de una gran cantidad de estilos desarrollados en los noventa y 2000.

En un espacio sonoro contrastante, hacia la segunda mitad de la década del sesenta, el beat también dio paso al rock sicodélico, el cual se desarrollará a gran escala en la música norteamericana e inglesa durante los años setenta. La influencia de bandas británicas como Cream dará paso en nuestro país a las primeras bandas que comenzaron con estas tendencias, como las bandas Los Vidrios Quebrados y The Apparition.

A mediados de la década del sesenta surgieron diversas bandas femeninas norteamericanas de rock & roll y garage. Fueron los casos de la banda Goldie & the Gingerbreads, de 1964 y que firmó con Atlantic Records; la banda de Suzi Quatro y sus hermanas, The Pleasure Seekers; la banda The Feminine Complex, banda de garage rock que firmó con Athena Records in 1968; las californianas Fanny, que firmaron con Warner en 1969; las inglesas The Liverbirds (1962-1967), The Ace of Cups (1967), The Heart Beats (1968), The Shaggs (1960), The Svelts, que hacían *covers* famosos hacia 1968, y otras bandas que desaparecieron fugazmente. También se destacan las bandas The Daughters of Eve (1965) y las neoyorkinas The Cake (1966). Una de las canciones de la banda The Liverbirds se llamaba “Why do you hang around me?”, que ya presentaba una temática femenina en torno a la pasividad obligada de las mujeres en el acto de conquista heterosexual. Todas estas chicas marcaron una nueva pauta de identidad para el público femenino adolescente, que las admiraba

con devoción detrás de sus instrumentos. Sin embargo, estas bandas no forman parte de la tradición hegemónica y se mantienen mayoritariamente en el anonimato, en muchas ocasiones por ausencia de registro sonoro.

Es necesario destacar que estas bandas femeninas no deben ser confundidas con los llamados Girl Groups, mayoritariamente norteamericanos, que eran grupos femeninos vocales de esa época, inspirados en el soul. Las famosas The Shirelles, The Ronettes, The Marvelettes, Martha and the Vandellas, The Supremes, The Shangri-las y otros conjuntos, algunas de ellas cantantes negras de alto nivel formadas en el gospel, estos conjuntos femeninos en Estados Unidos fueron éxitos mundiales. A diferencia de las bandas de mujeres, fueron discografiados y difundidos por la gran industria. Trataban mayoritariamente los temas del amor y la desilusión, y en ellos las mujeres no tocaban instrumentos.

Mientras, en Europa triunfaban las cantantes femeninas italianas, como Patty Pravo, Rita Pavone y Gigliola Cinquetti, y cantantes que venían del Festival de San Remo y otras instancias europeas de los años cincuenta, como Miranda Martino, quienes se caracterizaron por cantar música romántica y por ser rostros de la época. Esta moda tuvo una excelente recepción en Chile y se vio plasmada en una parte del movimiento de la Nueva Ola chilena²¹⁰.

En nuestro país las primeras grabaciones discográficas también fueron realizadas por mujeres. La Chilenita, oriunda de la ciudad de Concepción, grabó hacia fines de los años veinte diverso repertorio de couplé, tonada y canciones para el sello Victor²¹¹. Hacia comienzos de 1960, una de las primeras grabaciones de rock & roll chileno también fue realizada por una mujer, Nadia Milton. Ella grabó los singles “Scoubidou” y “Un poco”, versión de un hit del Festival de Eurovisión de 1959²¹². Estas grabaciones fueron financiadas por el sello RCA, producidas por Camilo Fernández y Ricardo García, bajo la dirección musical de Valentín Trujillo.

²¹⁰ Para bibliografía extendida acerca de La Nueva Ola chilena consúltese: González, Juan Pablo, Óscar Ohlsen y Claudio Rolle. *Historia social de la música popular en Chile: 1950-1970*, Tomo II. Santiago, Ediciones Universidad Católica, 2009. Ver además: Advis, Luis y González, Juan Pablo (Eds.). *Clásicos de la música popular chilena, 1960-1973*, Vol. II. Santiago, Ediciones Universidad Católica, 1997. Revisese además Ponce, David. *Prueba de Sonido* [2008]. Ver bibliografía.

²¹¹²¹¹ J. González y Rolle [2005]. *Historia Social*.... Vol. I, p. 143.

²¹² F. Salas. op. cit., p. 25.

Junto con la llegada a Chile de la televisión en 1957, lo cual marcó un antes y un después para las prácticas culturales de la vida privada, llegaron algunos discos de rock & roll que los discjockeys divulgaban entre los amantes de la música, tanto en las fiestas como en la radio. Los cantantes causaron furor en la juventud, dando grandes ganancias a la industria discográfica y radial. A partir del año 1962 los sellos discográficos en Chile, ligados a la iniciativa del productor Camilo Fernández, realizaron una gran inversión en una serie de grabaciones y ediciones de discos de artistas chilenos que emularon el movimiento estadounidense e italiano, ya sea en torno al rock & roll como a géneros asociados a la música popular europea, ambos de la cultura musical blanca. Un gran número de cantantes fueron apoyados y lanzados como artistas pop, siempre a escala chilena, entablando el primer boom discográfico dirigido a los jóvenes. La reproducción de estos modelos musicales extranjeros abrió el espacio a una nueva música de moda en español que, como señala Cristóbal Peña, coincidió en Chile con un espíritu nacionalista a raíz del Mundial de Fútbol²¹³. “El rock del Mundial” de Los Ramblers, según este autor, dio paso a la explosión de la Nueva Ola chilena.

La Nueva Ola chilena

La presencia femenina dentro de la Nueva Ola y tendencias aledañas fue notoria, y sus éxitos tuvieron una gran acogida. Las mujeres nuevaoleras solían ser portada de revistas, como *Ritmo de la Juventud*, *Rincón Juvenil* y números de *El Musiquero*, dedicadas al público joven y que hablaban acerca de estas nuevas estrellas chilenas y de otros temas de interés de este sector. Algunas figuras discográficas destacadas fueron las de Luz Eliana, la llamada Ella Fitzgerald chilena, quien también cantaba jazz y tuvo gran figuración en los medios; por su parte, la cantante Fresia Soto ganó el Festival de Viña del Mar en 1967; Gloria Aguirre, sex-symbol de la época y que se radicó en Estados Unidos en 1970 luego de una exitosa carrera en Chile; así como los nombres artísticos de Bonnie Blue, Kuiko Susuki, Sussy Vecky, también actriz, Ross Van, quien realizó una versión de la famosísima canción de Nancy Sinatra “Estas botas son para caminar”, Mireya Gilbert, una de las iniciadoras de esta tendencia. Otras cantantes cercanas a este movimiento fueron Marcia, Lucy Mohor, Maggie Lay o Mayita Campos, radicada en

²¹³ C. Peña [2002]. *Cecilia...*, p. 49.

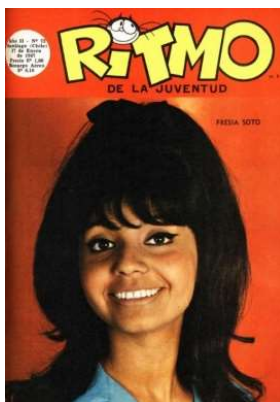
México, Gloria Salman, Camila, Marcela Miranda, Isabel Stuardo, María Eugenia, Pilar Thomas, Isabel Adams, Laura Gudack, Myriam Luz, Paola Sola, Verónica Hurtado, Lily Fuentes, Maitén Montenegro, María Teresa, Carmen Maureira, María Angélica Ramírez, Pilar Larraín, las cantantes de música para adolescentes Marisole y Gloria Benavides, luego parte de la Nueva Ola, Marisol Ravanal o Marisa, una de las más destacadas de este movimiento, Nelly Sanders, Brenda Carpenetti de Los Harmonic's, Nadia Milton, entre otras. De manera independiente destaca la figura de la compositora Scottie Scott, quien compuso algunas canciones en estos estilos, a su vez marcando la presencia femenina en la composición de música popular. Es decir, una extensa lista de voces femeninas salió a la luz con este crecimiento explosivo de la industria discográfica. Ellas, junto a sus equivalentes varones, reprodujeron la moda rocanrolera de los *Pretty Faces* norteamericanos al estilo Elvis, a manos de sus productores.

Con la presencia cada vez más fuerte de la televisión en la vida de los hogares chilenos a partir de esta década, la radio, y la gran demanda que existía por las publicaciones escritas de música popular, podríamos decir que algunos de estos cantantes fueron referentes de identidad para los jóvenes de la época. La figura social femenina de la clase media de la época seguía estando asociada entonces incorruptiblemente al matrimonio y la familia, ambas aspiraciones que las adolescentes debían tener para honrar a sus familias, en el contexto de una educación que sostenía los valores morales a través de sus mujeres²¹⁴. Singles radiales como “Como un castillo” (EMI Odeón, 1963) de Gloria Aguirre afirmaban este prototipo femenino de comportamiento: *“Es mi amor como un castillo muy difícil de alcanzar / pero hay muchos caballeros que hasta él quieren llegar / Pero tiene sus defensas siempre alertas a luchar / es mi padre un carcelero y mi mami un general”*.

En general, la revisión de los textos de canciones de la Nueva Ola se presenta como una fuente generosa para los estudios con perspectiva de género en la música. Otra fuente interesante

²¹⁴ En la línea cultural proveniente de Europa, plasmada en sus colonias situadas en diversos continentes, este orden social se mantuvo hasta la introducción de las corrientes feministas en la academia norteamericana, lo cual sucedió hacia los años setenta. Este momento estaba precedido por diversos movimientos obreros acontecidos en Estados Unidos y algunos países europeos, que pusieron el tema social en la discusión política. La introducción del feminismo en la academia planteó una reflexión paralela al movimiento en torno al cambio social necesario para las mujeres, entablada desde la perspectiva de los Estudios de la Mujer. Estos estudios, heterogéneos entre sí, fueron la primera muestra de una corriente con metodologías sistemáticas para los estudios sobre este tema. Precedidos por algunos escritos aislados, estos estudios permitieron poner de manifiesto la invisibilidad a la cual estaban sometidas las mujeres en las diversas áreas del saber a través de casos puntuales y reflexiones generales.

se encuentra en la literatura de época, a través de sus reportajes y entrevistas a músicos nacionales. Una cita ilustradora de la cantante María Teresa, en la revista *Ritmo* de septiembre de 1965, deja entrever estos asuntos. Ella respondía al periodista: “*soy como cualquiera chica de mi edad, pero eso sí que un poco más ‘revoltosa’*. Sin embargo, hay que ir aprendiendo a ser una buena dueña de casa, por lo que pueda suceder”²¹⁵. En ese momento se estaba comprando con sus ahorros su primer camión para emprender su flota de camiones, un negocio para su estabilidad económica y laboral. Frente a lo cual el periodista escribe lo siguiente: “*¿Habría pensado alguno de ustedes que una cantante se podría dedicar a este tipo de negocio tan lucrativo? Nunca, ¿cierto?*”²¹⁶. Pero más allá de este comentario, se podría plantear la hipótesis siguiente: ¿es posible que ella viera de antemano en la formación de su hogar y su familia el final de su carrera musical, y que por eso esbozara un plan económico alternativo de antemano?



Fresia Soto, Revista *Ritmo de la Juventud* N° 72, 17 de enero de 1967.
 Archivo de Revistas, Biblioteca Nacional de Chile.

²¹⁵ “María Teresa y su primer camión” en *Revista Ritmo* N°1 [sep 1965]...p. 5.

²¹⁶ *Ibid.*



Sussy Vecky, Revista *Ritmo de la Juventud* N° 72, 17 de enero de 1967.
Archivo de Revistas, Biblioteca Nacional de Chile.

Por otro lado, la Nueva Ola también incentivó los conjuntos en dúo y más integrantes mujeres en estos estilos musicales. Imitando una vez más al referente norteamericano, se puede encontrar en su equivalente chileno los conjuntos Nena y Yeya, Las Jingers, Doris y Rossie, Las Mechonas, Las Monedas, Las Botas Blancas, Las Belindas, entre otras. Dentro de otro espacio chileno, en la década sesentera surgieron conjuntos femeninos en los colegios de clase alta santiaguinos, en estilo afrancesado. Grupos femeninos de cuatro, cinco o seis voces forman conjuntos como Montparnasse y Ampalu, del colegio de las Monjas Francesas; Pomponette, del colegio Jeanne d'Arc; conjuntos del colegio Villa María Academy, entre otros. Las chicas Montparnasse participaron en diversos festivales de la canción escolares, como el Festival de la Unidad en el colegio Sagrado Corazón de Alameda en 1965, el festival del colegio San Ignacio, un festival organizado por Club Circo en 1967 y otras competencias, y participaron en la apertura y el cierre del programa de televisión *Gente joven*, conducido por María Elena Aguirre. Por la naturaleza conservadora de estos círculos sociales, ninguno de dichos conjuntos llegó a tener una carrera profesional, cosa que los padres de estas muchachas probablemente no habrían permitido.



Conjunto Montparnasse, colegio Monjas Francesas, 1965.
 Archivo personal de Montparnasse.

En ámbitos de bandas y conjuntos instrumentales, algunas mujeres que participaron en ellos fueron Leslie Masserano en la banda Gina y Los Tickets, en la cual participaba Carlos Corales, y que se presenta como un referente único en este formato. La banda se disolvió en 1967. También destaca la participación de Paz Undurraga en los Bric a Brac, banda de rock & roll formada en 1966 por Luis Urquidi, Antonio y Miguel Zabaleta, Carlos Lastarria y Horacio Pérez. Paz Undurraga venía del conjunto Las Cuatro Brujas, cuarteto femenino de folclore formado en 1963. Sus cuatro integrantes originales, María Cristina Navarro, María Elena Infante, María Edith Casanova y ella, realizaron arreglos sobre canciones de Violeta Parra y otras piezas tradicionales, en un estilo característico del conjunto que colaboró en la difusión del folclore radial en los años sesenta.



Las Cuatro Brujas, 1965.
 Archivo de Revistas, Biblioteca Nacional de Chile.

Paralelamente a la Nueva Ola se dio en la música radial chilena un énfasis en la interpretación femenina de géneros antiguos, de los que la Nueva Ola muchas veces renegaba, como boleros, corridos y músicaailable, como también de jazz. En este ámbito se destacan importantes cantantes chilenas, como Palmenia Pizarro, quien cantaba corrido, bolero, balada romántica y vals peruano. También se encontraba la cantante Rita Góngora, la Billie Holliday chilena, que cantaba jazz y que interactuó con la Nueva Ola. Ella se casó con Buddy Richard, y luego sería parte de la banda de jazz Seis a la Dixie en los años noventa. Nelly Sanders cantaba bolero, tango y géneros tropicales, así como Ginette Acevedo, cantante de diversos géneros, como bolero y balada. Otras cantantes destacadas de la época fueron Gloria Simonetti, baladista reconocida; Inés Délano, quien será profesora de muchas de las cantantes de las décadas siguientes; Monna Bell, quien se radicó en México desde 1965 y tuvo una carrera internacional como cantante romántica, y las cantantes de jazz Sophie Brown y Lucy Page.

Hippies

Paralelamente al movimiento rockanrolero blanco, que a estas alturas sólo recordaba del blues la “blue note”, en 1965 en Estados Unidos nació el movimiento hippie, reflejo del interés de la juventud por manifestarse públicamente contra la guerra de Vietnam y el racismo de ese país. Es así como el rock hippie se transformó en una bandera ideológica, y surgieron festivales en San Francisco que se expandieron a otras ciudades, así como fiestas, tiendas especializadas en objetos y ropa, revistas, etc. También toma presencia el LSD y la marihuana, verdaderos canales de apertura y desinhibición, pero sobre todo una herramienta eficaz para la sociabilidad improvisada, una nueva forma de establecer relaciones entre los jóvenes, lejana a la formalidad usual de sus padres.

Ya hacia 1967 existía una cantidad considerable de festivales en ese país y en otras ciudades del mundo. El Verano del Amor realizado en San Francisco ese año, además del Monterrey Pop Festival, fueron los primeros encuentros masivos de jóvenes en torno a la

música, siendo el primero de ellos una concentración hippie con mensaje político. Como se ha mencionado, la guerra de Vietnam y el racismo, problemas latentes en esos años en las vidas cotidianas de los ciudadanos norteamericanos, se transformaron públicamente en desafíos ideológicos para una juventud inquieta y con deseos de cambiar la sociedad. La música parecía ser un arma directa y efectiva, por lo cual la década de los setenta se disparó musicalmente a través de diversas iniciativas de conciertos que mostraron un vertiginoso desarrollo del rock en esos años. El festival Woodstock de 1969 fue el más visible de ellos. Y si bien varios artistas importantes del momento no creyeron en la iniciativa de Woodstock o prefirieron no embarcarse en él, la particularidad que tuvo este festival fue que mostró al mundo una juventud totalmente nueva a través de su transmisión directa por televisión, registrada en el documental de Michael Wadleigh de 1970, el cual fue difundido por todo el mundo. Tres días de música, paz y amor como consigna mientras el ejército bombardeaba la selva, 18 dólares la entrada, a campo abierto y con un escenario en constante movimiento, donde actuaciones como la de Jimi Hendrix entregaron un mensaje político que llegó a casi todos los países del mundo. Por primera vez las performances musicales fueron entendidas como actos simbólicos y sus protagonistas como íconos de contenidos extramusicales. La contracultura se daba a conocer por el mundo, mientras la liberación sexual daba sus primeros pasos.

Las mujeres tuvieron un rol protagónico tanto en el movimiento pacifista como en el rock psicodélico que surgió de dicho movimiento. Algunas figuras fundamentales fueron Janis Joplin, en la banda Big Brother and the Holding Company, Grace Slick, de la banda Jefferson Airplane, Cass Elliot y Michelle Phillips de la banda The Mamas and the Papas, entre algunas otras, siempre como minorías de un escenario fuertemente masculinizado. Ya desde 1970 la nueva vocalista de Fleetwood Mac, Christine McVie, dejaba estragos con su performance rockera, mientras Nico junto a Lou Reed abrían un nuevo espacio al rock avant-garde con The Velvet Underground. La polemizada figura de Yoko Ono dejaba su huella en la historia del rock inglés con la inclusión de Lennon como productor de su banda Plastic Ono Band. La cantautora Carole King daba inicio a una larga tradición de cantautoras destacadas a nivel mundial, y Karen Carpenter mostraba un repertorio variado con una característica sonoridad vocal, además de ser una destacada baterista.



Banda Aguaturbia, 1970.
 Archivo personal de Aguaturbia.

El Punk

Durante los setenta, un hecho que fue fundamental para las mujeres en el rock fue el arribo del movimiento Punk a mediados de la década. Mientras la industria musical se concentraba en cantantes como Donna Summer, Abba y la evolución de la música disco en sus variantes, Gillian Gaar²¹⁷ asegura que en estos años habría surgido una necesidad de un gran grupo de bandas jóvenes de devolver el rock a su estado originario de tres acordes – retomando la secuencia armónica del Rockabilly - que cualquiera podía tocar y entender con relativa facilidad. Con la premisa “do it yourself”, representativa de la autogestión como acción para la contracultura, también surgió por primera vez un movimiento feminista en el ámbito del Underground, al margen de la industria, y que cuestionaba el machismo inherente al rock. Bandas femeninas como The Runaways, The Slits, The Raincoats, The Plasmatics, entre otras, formaron parte de este movimiento punk feminista. A fines de esta década surgen otras figuras trascendentales de la historia del rock de mujeres: Patti Smith, poetisa y compositora, Nina Hagen, que fusionó la técnica lírica con el rock, Siouxi and The Banshees, la rubia Blondie, Lene Lovich, entre otras. Además de las frontwoman del punk de la banda inglesa X Ray Spex, Penetration, The Adverts y su bajista, entre muchas otras de esta tendencia, que marcaron definitivamente el rumbo de las performances de rock en el futuro, desmitificando el arquetipo del *Guitar Hero* como ideal heterosexual en el escenario.

²¹⁷ G. Gaar. op. cit., p. 230.

Diversa literatura anglosajona del rock de mujeres²¹⁸ ha asegurado que fue el movimiento punk el cual llevó a cabo un gran aporte para la liberación femenina y la igualdad de género en la música. Esto explicaría el fuerte movimiento de bandas femeninas punk en el mundo hasta la actualidad. Esta propuesta les permitió a las mujeres “afearse” y malograrse, y salirse así del rol de cantante complaciente. También les permitió tocar temas políticos y contraculturales que habían estado reservados algunos círculos rockeros, de los cuales muchas veces se vieron segregadas.

En los años setenta la liberación sexual para las mujeres se manifestó en el surgimiento de las primeras películas de soft-porn, de pornografía suave, a través de actrices como Erica Jong. Estas películas fueron vistas por gran cantidad de público joven, como lo fue *Garganta Profunda* (1972), y presentaron una nueva sexualidad para las chicas, donde ellas también podían disfrutar, lo cual marcó un cambio importante para la verdadera revolución sexual para las mujeres.

²¹⁸ M. Raha [2005]. *Cinderella's Big Score...*p. 132.

ROCKERAS CHILENAS DE LOS 70'

En Chile, en enero de 1970 se realizó el Primer Encuentro Internacional de Música Beat-Soul en la Quinta Vergara, parque emplazado en la ciudad de Viña del Mar, en el cual actuaron las bandas Los Jaivas, Los Blops y Aguaturbia, entre otras²¹⁹. Ese mismo año se llevó a cabo el equivalente chileno de Woodstock, el festival Piedra Roja. Montado en el sector precordillerano de Los Dominicos durante la primavera, dentro de la ciudad de Santiago, entre el 11 y 13 de octubre de ese año, en dicho festival actuaron oficialmente las bandas Ripio, Lágrima Seca y Los Jaivas²²⁰. No tocaron más bandas porque falló el suministro eléctrico, entre otros errores en la organización, que frustraron el éxito de la iniciativa. Pero este encuentro, más allá de sus fracasos técnicos, posee hoy un gran valor, al ser una de las pocas instancias que reunió a jóvenes de distinta procedencia social y cultural en torno a ideas musicales comunes, traspasando así las barreras de clase, desigualdad económica y de oportunidades. Este movimiento musical y cultural también sintió la necesidad de solidarizar con las causas que los hippies norteamericanos profesaban y, por sobre todo, de tocar música en un nuevo ámbito de experimentación. Fue el caso de la inclusión de géneros latinoamericanos tradicionales a sonoridades rockeras, lo cual sentó las bases para una contundente línea estilística que perfilará el rock nacional hasta la actualidad. Y en esos años hubo un público que se identificó con esta búsqueda musical, pero sobre todo, con la nueva ideología juvenil que esta música representaba, junto a una serie de movimientos sociales que vivían su momento de ebullición durante el gobierno de la Unidad Popular, y que fueron silenciados en 1973 por el golpe militar que derrocó y acabó con la vida de Allende y los militantes socialistas.

Paralelamente, el surgimiento de las primeras bandas de Hard Rock o rock pesado a comienzos de la década fue el punto de origen de un largo linaje de bandas nacionales en este estilo y sus derivados, y los comienzos de una subcultura de poleras negras y pelos sueltos que pasaron a formar parte de la respuesta juvenil frente a la dictadura militar que recién comenzaba en 1973. Con algunos antecedentes de bandas nacionales de beat y rock sicodélico de los sesenta, el trabajo en los setenta de bandas como Tumulto y Arena Movediza fue de una

²¹⁹ D. Ponce [2008]. *Prueba de sonido...*p. 115.

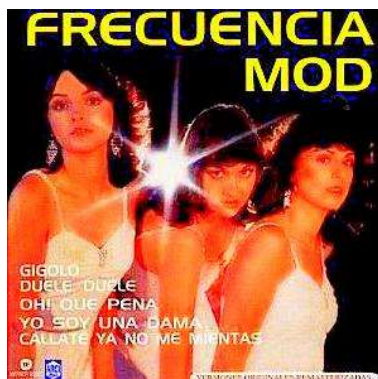
²²⁰ D. Ponce. op. cit., p. 118.

trascendencia poco comprendida en las dos décadas siguientes, si bien hoy puede tomarse en su justa medida. De este ámbito surge la banda Sol y Medianoche, a la cual se unirá Sol Domínguez como voz principal y compositora unos años después, mientras la banda de rock psicodélico Aguaturbia, con su fundacional cantante Denise, comenzaba un viaje a Estados Unidos. Ambas mujeres, íconos de la resistencia juvenil frente a la masacre militar, y voces para una nueva sonoridad rockera desconocida hasta entonces.

Se podría decir que en el ámbito de la industria musical durante los setenta se vislumbró al menos tres caminos profesionales posibles para las mujeres en la música popular: un camino como cantantes rockeras de bandas masculinas, recién mencionadas, un camino como cantautoras del movimiento de la Nueva Canción Chilena, y como cantantes de otros géneros antiguos y baladistas, quienes continuaron con la historia de sus antecesoras de décadas anteriores. En el segundo ámbito, cuando las cantantes y compositoras de la Nueva Canción comenzaban a dar señales de expansión y movimiento hacia nuevas esferas, tomando fuerza en la potencia del género y un protagonismo de la creatividad femenina, el golpe militar cerró toda posibilidad para la mayor parte de la música nacional, sobre todo para el rock con raíces. En este contexto, para las mujeres adultas en los ochenta se abrió el espacio de la televisión como plataforma para trabajar como coristas y cantantes de géneros variados, lugares donde permanecieron establemente, mientras paralelamente consolidan sus hogares y sus proyectos musicales, pero siempre con un perfil bajo. Importantes baladistas como Gloria Simonetti continuaron sus carreras en diversos festivales y discos en Chile y el mundo, mientras Cecilia La Incomparable revolucionó la performance femenina para las intérpretes de géneros variados y rock&roll.

Otras bandas de los setenta con presencia femenina fueron el dúo Pachi y Pablo, con Sonia Paz Soto, que tocaban en el estilo de la banda americana The Carpenters a comienzos de la década; la banda Malibú, con Patricia Intriago al frente, de géneros eclécticos y el fenómeno femenino de fines de los setenta, Frecuencia Mod. Este trío, formado por las hermanas Soledad, Dolores y Patricia García, se destacó como una propuesta única dentro de la música Disco en español en el país, asimilando más tarde elementos de la música tradicional latinoamericana. En los ochenta el trío probó suerte en Europa, asentándose algunas de sus integrantes en ese continente.

Dentro del género de la música Dance de ese continente cabe destacar el trabajo del productor chileno Carlos Eduardo “Chico” de Los Reyes en la banda alemana de Eurodance Boney M., compuesta por tres mujeres y un Dj, y que alcanzó fama mundial durante los setenta.



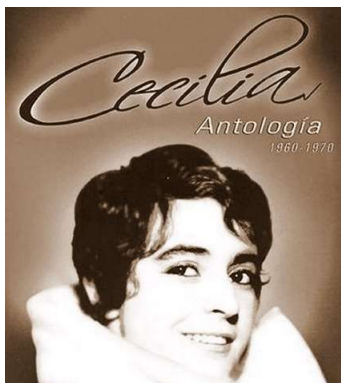
Frecuencia Mod, 1978.
Carátula de *Versiones Originales Remasterizadas*, Warner Music, 1998.

Cecilia

El libro escrito por Cristóbal Peña acerca de esta cantante, *Cecilia: la vida en llamas* (2002), resulta de gran utilidad para obtener datos acerca de su carrera musical y su vida personal. También se pueden encontrar diversos escritos de musicólogos, como Jorge Martínez²²¹, que profundizan en los aspectos innovadores de esta cantante, y por sobre todo el excelente trabajo biográfico de Diane Cornell, realizado en 2001²²².

²²¹ Capítulo de Arenas, Desiderio, Camilo Fernández y Jorge Martínez en Advis, Luis y Juan Pablo González (Eds.). *Clásicos de la música popular chilena, Canciones y baladas*, Vol. III (1960 – 1973). Ver bibliografía.

²²² Cornell, Diane E., *The Performance of Gender: Five Comparative Biographies of Women Performers in Música Popular Chilena*, tesis para optar al grado de doctora en Filosofía y Musicología, Universidad de Illinois, Urbana-Champaign, 2001.



Cecilia, ca. 1965.
Carátula de *Antología 1960-1970*, EMI, 2005.

Los géneros variados y su timbre vocal caracterizaron a esta cantante y compositora desde los comienzos de su carrera como solista, luego de su salida de Los de Tomé. Por otra parte, su actitud escénica desinhibida y comprometida la llevaron a establecer un estilo personal que la transformó en la estrella nacional que ella siempre había soñado ser. En palabras de Peña:

Ella fue la primera mujer que mostró a sus pares que se podía ser de otra forma. Que también tenían derecho a no ser como los hombres esperaban que fueran. Que se podía fumar sin culpas, usar pantalones largos y buscar protección y afecto en el mismo sexo. Ella, que se negó a una familia convencional, se adelantó a la revolución de la píldora, a la vanguardia de los movimientos feministas de los que se escuchará hablar algunos años después. Cecilia anunció la liberación²²³.

Comenzó para Cecilia “un camino lleno de sostenidos y bemoles, un camino que uno ve fácil y atractivo cuando lo mira de lejos, pero que resulta muy difícil cuando hay que caminar por él”²²⁴, como señalaba la cantante al entrevistador. La crítica desde los sectores conservadores la llevaron a ser protagonista de episodios desagradables, algunos de los cuales se pueden ver descritos en dicho libro. Sin embargo, estas críticas no lograron mermar la fama extendida que alcanzó su voz, su repertorio y su imagen artística, llegando a forjarse como una de las cantantes más populares y exitosas en la historia de la música nacional.

²²³ C. Peña, op. cit., p. 47.

²²⁴ C. Peña, op. cit., p. 24.

Asentada su carrera en Santiago, después de sus inicios en el conjunto Los de Tomé, grabó 21 singles de diversos géneros musicales con el sello Odeón y el productor Rubén Nouzeilles. Si bien en 1969 grabó su propia versión de “Gracias a la vida” de Violeta Parra, y luego “Plegaria de un labrador” de Víctor Jara, Cecilia no se identificó como parte de la Nueva Canción ni de la búsqueda en la línea del folclor. Participó en la Peña de los Parra, cosa inédita por provenir discográficamente de la Nueva Ola, pero no se inscribió en ese movimiento cultural, manteniéndose como una cantante de estilos variados.

En los setenta, durante la dictadura militar, Cecilia mantuvo un bajo perfil y comenzó a cantar en locales nocturnos de poca monta. Y decaía la Nueva Ola rápidamente, y a fines de la década Cecilia hace una pausa en su carrera. Sin embargo, en los ochenta se dio una revalorización del movimiento de la Nueva Ola y comenzó nuevamente su actividad. Además, en 1984, Vicente Ruiz debuta como director de performances con la obra *Hipólito*, que trataba el tema de la homosexualidad, que musicalizó con canciones de Cecilia. La obra fue exhibida en el café El Trolley²²⁵. En los años siguientes se realizaron diversos conciertos homenaje a La Incomparable, y de esa manera pasó a erigirse como una figura de culto para muchos jóvenes, músicos o no músicos, que vieron en ella la posibilidad de quebrantar un modelo de género y personalidad, con la fuerza de su actitud transgresora, la cual se vio reflejada en su intensa forma de ocupar su instrumento vocal. También se recuerda su conocido “beso de taquito”, gesto provocador que aludía a movimientos del fútbol, en los tacones de una mujer.

Denise

Gran amiga de Cecilia, Denise ha personificado uno de los íconos del rock femenino chileno de los setenta, manteniéndose activa hasta la actualidad y muy cercana al público de generaciones posteriores. Denise comenzó una carrera en la música en su adolescencia junto al hombre que la ha acompañado prácticamente toda su vida, el guitarrista Carlos Corales.

²²⁵ Se describe con mayor detención esta obra en la próxima sección llamada “Ochenteras”.

Dentro del contexto de la Nueva Ola se formó Climene Solís. Esta chica de familia italiana y nacida en Brasil tuvo clases de canto lírico en su niñez, incentivada por su abuelo. El mismo que la llevó a muy temprana edad a un concurso radial que ganó, y que dio paso a su participación en el programa *Radiomanía*, del discjockey Ricardo García. Luego de este episodio, ya bajo el nombre artístico de Denise, su segundo nombre bautismal, llegó a grabar un disco en su adolescencia a partir de su propio contacto con EMI Odeón, junto al productor Rubén Nouzelles. Como afirma la cantante: “*mi mamá lo permitió porque era una cosa simpática, y era ¡qué lindo el disquito de la niñita!, ¡pero nunca para tener una carrera!... jamás*”²²⁶. Gracias a su cercanía con los Dj de la época pudo escuchar una serie de discos que determinaron sus prioridades de manera irreversible. Billie Holliday, Aretha Franklin y Ellis Regina fueron algunas de las voces femeninas inolvidables que marcarían su orientación en el canto hacia la música negra. Decidida a grabar un disco con una banda, le presentaron a Carlos Corales como un posible productor musical. Guitarrista, el joven participaba en diversas bandas y comenzaba una carrera profesional como instrumentista. Después de un tiempo se hicieron novios.

Entonces, Carlos me dijo que quería hacer una banda de rock. Yo le digo: “No, mi padre no me lo va permitir”. Entonces Carlos me dice: “¿Tú me quieres?”, y yo le digo “sí”. Pololeábamos, nos tomábamos de la mano, una cosa muy... Y me dice: “Casémonos, ¡De verdad, casémonos!”. “¡Ya, poh!”.

Cuando se enteran los padres de Denise de que tenía intenciones de casarse, apenas alcanzada la mayoría de edad, se opusieron. Eran demasiado jóvenes. A sus veintiún años, los padres de ambos se negaron rotundamente a la posibilidad de que se casaran.

Carlos les dice a sus padres, ¡y casi se mueren!, no querían. Los padres le dicen que no, tenía veintiún años, y él dice: “¡Quiero casarme y quiero vivir con Denise!”. “Entonces tienes que ir a pedir su mano el sábado”, porque todo era así entonces. Y fueron a pedir mi mano. Yo quería hablar, pero mi papá no me dejaba nunca hablar. “¡Quiero que hable él!”. Ah... ¡qué espanto!...

El padre de Denise aceptó sin muchas ganas, y así Denise y Carlos se casaron en marzo de 1969 por el Registro Civil y en mayo por la Iglesia Católica. La única que aprobó el

²²⁶ Conversación con la autora [jul. 2009].

matrimonio fue la abuela de Carlos, que era una señora nonagenaria y que había trabajado en el circo del Señor Corales, abuelo de Carlos, y luego se había casado con él. Como señala Denise: *“todos dijeron ‘esta no dura un año casada’. Todos, mi familia y la de él. Pero ya llevamos treinta y tantos ya... y tenemos dos niñas preciosas”*²²⁷.



Denise y Carlos Corales, ca. 1985.
Archivo personal de Aguaturbia.

Así nace Aguaturbia²²⁸. Aunque esta historia ya había comenzado el año 68, cuando Corales conoció al baterista Willy Cavada. Corría el año 1969, el Festival Woodstock y la reinención de una juventud que encontraba su identidad emancipada. El beat inglés había arribado a Chile algunos años antes, y bandas como Los Mac's, Los Picapiedras, Los Beat 4, Los Vidrios Quebrados y otras marcaban la nueva moda entre los jóvenes chilenos. Y comienza rápidamente la historia paralela de Aguaturbia. Corales y Cavada llamaron al bajista Ricardo Briones. Influidos por bandas del rock norteamericano en boga en esos años, como Cream, Jimi Hendrix y la intensa Janis Joplin, Aguaturbia se definió como una banda de Covers del blues sicodélico. Como señala David Ponce²²⁹, su concierto debut se realizó en el pequeño local La Troika, camino hacia El Arrayán, en Santiago. Comienza un año lleno de conciertos y convivencias con otras bandas que participaban de este nuevo movimiento hippie de la época, festivales y eventos abiertos y cerrados. Una época importante para la música chilena, en la cual se forman varios de los músicos que serán parte de la historia nacional²³⁰.

²²⁷ Conversación con la autora [jul. 2009].

²²⁸ Biografía de la banda Aguaturbia por Fabio Salas [2006]. Ver bibliografía.

²²⁹ D. Ponce. op. cit., p. 113.

²³⁰ Algunos párrafos descritos en la primera parte de este capítulo, los subcapítulos “Las Hippias” y “El Beat Inglés” profundizan levemente sobre algunas de estas bandas.



Denise en show de Aguaturbia, 1970.
 Archivo personal de Aguaturbia.

Instalados como pareja, Carlos y Denise se vieron en la necesidad de entablar proyectos para la sobrevivencia, para lo cual formaron un trío. Corales partió ese año de 1969 a Estados Unidos a comprar instrumentos con el dinero que adquirió de vender todo lo que tenían. Espectador de tres conciertos por noche en los escenarios más importantes del mundo, se empapó del rock norteamericano y regresó a Chile para continuar con el trabajo de su banda. En 1970, Aguaturbia fue contactada por Camilo Fernández, principal productor musical de la época, para grabar su primer disco. Su portada, una foto de los cuatro integrantes de la banda desnudos sobre una cama, por la gran polémica que causó en la época, marcó un hito en la asimilación de la revolución sexual y el rock como cultura juvenil dentro de la cultura chilena. La gestación de esta foto es descrita por Denise de la siguiente manera:

Había que hacer una linda carátula. En ese año estaba todo el escándalo por John Lennon y Yoko Ono, por el disco donde estaban desnudos. Yo estaba, ¡imagínate!: “Oh no, John Lennon y Yoko Ono, ah no, yo me saco una foto en pelota”, y Carlos me dijo “sí”. Y miro a Willy y al otro y me dicen: “Sí. Ya, saquémonos todos en pelota”. y nuestro mánager, Bob Brian (Carvajal), que era fotógrafo, nos dijo: “Yo les tomo la foto”. No juntamos en la casa nuestra donde vivíamos y ensayábamos, la casa de circo, toda pintarrajeada, y ahí preparamos la foto. Y yo, horas con mi pelo, y estaban las pestañas postizas, y mis lentes redondos azules, impecable; los chiquillos riéndose, yo no miraba para ningún lado, lo único que me importaba era mi pelo, lo demás no me importaba. No tenía celulitis, no tenía, nada, lo único que tenía es una copa C (risas). Con una toalla, estamos listos. “Ya, pónganse aquí”. Entonces, yo me senté así sin moverme, por el pelo. Carlos estaba al lado mío, ya habíamos bromeado. “Agáchate”, le

dice al bajista y, ¡pum!, sacó la foto. Llevaron la foto a Camilo Fernández para la carátula del disco. “¿Esta es la foto que quieren?”. Bueno, muy bien. El logo fue dibujado por Carlos. Todo pasaba por censura, pero Camilo, inteligentemente, a la hora del almuerzo mandó al tipo para que autorizaran un montón de discos. Y juntos estos con sus carátulas. Así, no la deben haber ni visto. Y me acuerdo que como a la semana siguiente sale este disco y portada del diario: “Banda chilena...”, en las revistas, ¡todo el mundo hablaba de la carátula!²³¹.



Portada de disco *Aguaturbia*, 1970.
Archivo personal de Aguaturbia.

Aguaturbia, editado en 1970, alcanzó récord de ventas en las disquerías. Comenzó una carrera exitosa para la banda, donde versiones de canciones del rock clásico norteamericano causaron furor en una juventud ávida de novedades del extranjero, y que escuchaba de lejos lo que estaba pasando en la gran revolución anglosajona, la época más trascendente de la historia del rock mundial. Sin embargo, las consecuencias de la foto de portada no se hicieron esperar. Además de las portadas de diarios y revistas, y los comentarios a todo nivel, Denise señala cómo los cuatro integrantes se vieron enjuiciados.

Sobre todo yo, por ser mujer... y siempre Chile ha sido un país machista, entonces ‘que los niños no tienen la culpa... ¡Ella!’ (...) Fue muy patético, tuvimos una separación familiar, porque a mi madre le dio un infarto con la foto, mi suegra nunca más se sentó en la mesa, y entonces yo tuve que comerme todo eso solita y niñita²³².

Fue la segunda pasada de cuenta para una decisión transgresora de una joven criada en un colegio de monjas, y que dio todo por sus proyectos, hasta las últimas consecuencias.

²³¹ Conversación con la autora [jul. 2009].

²³² Conversación con la autora [jul. 2009].

El éxito del disco *Aguaturbia* fue tan grande, que comenzaron la grabación del segundo disco el mismo año de 1970 en los estudios Splendid de RCA. *Aguaturbia Volumen II*, editado por el sello Arena, también generó polémica con su portada. Presentaba a Denise crucificada, esta vez con un poco de ropa, aunque originalmente se pensó en que saliera nuevamente desnuda, inspirados en el Cristo de San Juan de Dalí. Este disco incluyó el único tema original en español de la banda llamado “Aguaturbia”, con una sonoridad más acústica, a diferencia del resto del repertorio, como señala Ponce²³³.

En 1970 la banda participó en el Primer Encuentro Internacional de Música Beat-Soul en la Quinta Vergara, donde estuvieron bandas como Los Jaivas y Los Blops²³⁴, y en el emblemático festival hippie Piedra Roja. Denise pone mucho énfasis en que la música de Aguaturbia no nació producto del consumo de drogas alucinógenas, sino que muy por el contrario, la banda mantuvo una gran distancia de estos temas, exceptuando por algunos problemas con el alcohol de uno de sus integrantes²³⁵.

En 1970, luego de la elección de Salvador Allende, los cuatro viajan a Estados Unidos para tocar en una audición en Los Ángeles. Pero al hacer escala en Nueva York quedaron boquiabiertos con el paisaje cultural, y decidieron quedarse en esa ciudad un tiempo. Nunca llegaron a Los Ángeles, y permanecieron tres años ahí. Durante su estadía formaron una banda de música latina para tocar en pubs, que llamaron Sun, junto al bajista Jaime Cerda. Corales trabajaba como empleado de diversas tiendas de instrumentos y Denise vendía bikinis y tejidos elaborados por ella en su pequeño departamento de los suburbios. Además, no perdió tiempo: *“en Nueva York en esos años, en los setenta, fui a todas las marchas que había, contra Nixon, contra la guerra de Vietnam, la quemada de los sostenes, contra ¡todo!, y era muy importante. Allá aprendí a tener actitud, a tener palabra, a ser como persona”*²³⁶.

Presenciaron conciertos de Elvis Presley, Led Zeppelin, The Who, Bob Dylan, Ringo Starr, Eric Clapton, entre muchas otras bandas. El baterista y el bajista regresaron a Chile y

²³³ D. Ponce, op. cit., p. 114.

²³⁴ D. Ponce, op. cit., p. 115.

²³⁵ Conversación con la autora [jul. 2009].

²³⁶ Conversación con la autora [jul. 2009].

viajaron a otros países, mientras Carlos y Denise tuvieron a su primera hija en 1972. La llamaron Indira. Al poco tiempo decidieron regresar a Chile, a comienzos de 1973. Aguaturbia ya daba las primeras señales de disolución.

Asentados en Santiago, Denise y Carlos formaron grupos para trabajar en diversas áreas. Realizaron una grabación como Aguaturbia con otros músicos, Fernando López en batería, Eugenio Guzmán en bajo de la banda The Apparition, y Sergio del Río en segunda guitarra. En adelante fueron invitados a diversos proyectos, como Panal, que en 1973 ofreció a Denise grabar junto a una amplia banda instrumental que buscaba acercar su música hacia el estilo de Santana, pero en versión latina, para su disco *Panal* (1973). En este disco se incluía “Si somos americanos”, trabajo realizado sobre la canción de Rolando Alarcón, a quien Denise había conocido de niña. Ella, además, participó en las más diversas actividades, siempre cantando, como en la génesis de la ópera rock que Víctor Jara siempre quiso montar y que no llegó a puerto. Ese mismo año fatídico de 1973 se presentaba *Jesucristo Superestrella*, de Andrew Lloyd Weber y Tim Rice, en el Teatro Municipal de Santiago.

Para el golpe militar la pareja de músicos continuó trabajando en la música. Junto a Panal participaron en 1974 en el Festival de Viña del Mar, como artistas invitados. Como narra Denise:

Vinimos a tocar. Una cosa ¡terrible, terrible!, porque la banda llegó, yo no usaba sostén, andaba con polera. El público estaba fascinado, pero el jurado no: que era una banda escandalosa, cuando empezamos, cuando tocamos, salió despavorido el jurado (...). En la revista *Paula*, que me ha hecho tantas entrevistas, ¡unas fotos...preciosas! La revista *Paula* era la que estaba más en contra mía en ese entonces, porque yo era una mujer que no representaba a las mujeres chilenas, porque era escandalosa. En un momento estábamos tocando, y yo decía: “You!... ok, ok, vamos ¡párense, aplaudan, caliéntese!”. Y con esa palabra ¡quedó la cagá!²³⁷.

Luego de Viña del Mar, Carlos fue contratado para la orquesta de Horacio Saavedra, con lo cual todo plan de ambos de volver a Estados Unidos quedó estancado. Decidieron asentarse en Santiago, al menos un tiempo, con la idea de hacer algún dinero. Formaron un dúo

²³⁷ Conversación con la autora [jul. 2009].

que se llamó Flaco, que grabó su único single en 1974. Entretanto, se reunieron nuevamente con Willy Cavada y Ricardo Briones para dar una serie de conciertos de despedida de la banda²³⁸. Cavada se fue a Alemania, y Briones comenzó una lucha por problemas de salud.

Los trabajos profesionales para Denise fluctuaron como crooner de diversas orquestas, entre ellas la misma de Horacio Saavedra. Siete años trabajó en ella, con su hija en brazos en los comienzos: *“Llevaba mi guagua, la ponía en una canasta ahí, mientras ensayaba y ella al fondo. A ratos la tomaba, me la ponía en la espalda”*²³⁹. Finalmente se integró al mundo de la televisión, invitada a cantar a diferentes programas, según ella, por su condición de “atípica”.

Nunca en mi vida he trabajado en otra cosa. Hago dos cosas en mi vida, igual que la Edith Piaf: canto y tejo. No cocino, no hago nada de esas cosas (...). La gente decía guau... esta mina tenía cosas, en los formatos que me pusieran. Yo nunca me voy a olvidar de un programa en que el director quería que yo fuera exuberante, que me pusiera una pierna fuera, un vestido plateado, y yo, ningún problema. Me puse el vestido plateado, la pierna fuera, yo sumaba... El pelo todo así, y todos locos conmigo y preguntaban cosas. Pero era yo, seguía siendo yo misma. Estaba jugando un papel que ellos querían, y siempre lo jugué, entonces me gané todos los concursos (...). Aprendí que a veces tenía que ponerme traje apretado²⁴⁰.



Denise en televisión en los años ochenta.
Archivo personal de Aguaturbia.

Paralelamente a su trabajo en la televisión, en 1977 Denise participó en la obra *Santiago siglo XX*, del compositor Guillermo Rifo, montada en el Teatro Municipal. También al

²³⁸ F. Salas, op. cit., p. 75.

²³⁹ Conversación con la autora [jul. 2009].

²⁴⁰ Conversación con la autora [jul. 2009].

año siguiente Carlos participó en *El hombre de la Mancha*, dirigida por Juan Azúa. En 1980, siempre junto a su esposo, forman parte de la banda La Mezcla, con Archie Espinoza, Eric Franklin, Max Fiedler y Víctor Gutiérrez. Esta banda acercaba su tendencia al jazz rock y grabaron algunos temas que no fueron editados como disco. En esa época, Denise tomó clases de canto con la profesora Gladys Briones, y en 1984 se entera de que está nuevamente embarazada.

Su salida de televisión en 1984 se ancló a motivos de un episodio muy particular. Fue llamada como funcionaria contratada de Televisión Nacional a cantar en un evento para Pinochet, por buen dinero. Pero ella, por miedo, se negó a hacerlo. Y esta decisión le costó su despido del canal, y que no volviera a ser contratada hasta los años noventa. Este fue un golpe duro para la cantante, quien comenzó a verse implicada en sucesos que siempre habían estado lejos de su mundo personal. Fue una época oscura para ella, así como para otros de sus colegas. Finalmente, Carlos terminaría su trabajo en el canal en 1989. Ese año grabaron la canción “Sintonízame”, del disco del mismo nombre (1989), por CBS Producciones. Esta canción la postuló ella misma al Festival de Viña del Mar ese año, bajo el seudónimo de “Mariposa Libre”. Se presentó en el festival, y no fue sino hasta el show que se enteraron de que era de ella. Salas habla de este episodio refiriéndose a un complot en la organización del festival para no entregarle el primer lugar por motivos políticos²⁴¹.

Pero a pesar de estos difíciles años, la carrera musical de Denise continuó luego de la transición a la democracia, mientras criaba a sus dos hijas. En 1993 grabó un nuevo disco como *Denise* (1993) por CBS, con fines comerciales. En ese momento llega la noticia de que en Inglaterra se reeditaría los dos discos de Aguaturbia en la serie *Psychodelic Drugstore* (1993), del dueño de Background Records, Hugo Chávez. Disco doble de colección en formato vinilo. En lo sucesivo todo empezó a mejorar paulatinamente. Ella fue nominada a diversos premios y reconocimientos, como el APES (1991), ACE, de la Asociación de Cronistas del Espectáculo de Nueva York, el Laurel de Oro, entre otros, y Carlos continuó su carrera profesional sin problemas mayores. En 1997 graban *Definitivamente* (1997), R.D. Producciones.

²⁴¹ F. Salas, op. cit., p. 96.

En los 2000, Aguaturbia se reúne y continúa haciendo presentaciones como banda invitada a festivales y ciclos, una de las bandas más admiradas del país. Como cierra la cantante:

El rock es una actitud de vida, no es una pomá que tú vendes, el rock es como... es una cosa interior, el rock es desafiante también (...). En el año 68, años setenta digamos, en Chile no existía la cantante así ¡desafiante!, la mujer era femenina, era tierna, de vestido... lo más desafiante que había, pero también era muy prudente, era la Cecilia, con la cual somos grandes amigas ahora (...). El soul es la música del alma, del cuento sufrido, de la fe y el gospel. Yo soy bien llorona en el escenario, por eso siempre toco con lentes oscuros²⁴².



Denise, ca. 2000.
Archivo personal de Aguaturbia.

Sol Domínguez

Uno de los grandes aportes al rock de los años setenta y ochenta, junto a Denise, lo hizo la cantante y compositora Sol Domínguez. A los once años, una niña que ya había mostrado su especial voz, conoció a los integrantes de la entonces banda Los Sonny's. Cuando Raúl Alarcón, más conocido como Florcita Motuda, se retiró del proyecto, la banda pasó a llamarse

²⁴² Conversación con la autora [jul. 2009].

En Busca del Tiempo Perdido²⁴³. En 1969, Soledad se presentó cantando con esa banda en un festival de música en la ciudad de El Quisco, y salieron ganadores. “*Siempre me gustó cantar, yo creo que nací con ese sentimiento, de querer transmitir a la gente un sentimiento*”²⁴⁴. Bajo la producción de Julio Numhauser, en el sello IRT, esta banda grabó en 1971 sus primeras canciones para la serie *Machitún*, impulsada por este productor. Las composiciones de su director, Alejandro Valenzuela, estaban influidas por el rock anglosajón que lograba circular en nuestro país en esa época. Sin embargo, estaban más lejanas al rock sicodélico de Aguaturbia y más cercanas a un rock con raíces latinoamericanas como el de algunos trabajos de Los Jaivas. Se enmarcaban en la forma canción e incluían instrumentos como la trutruca, charango y otros de procedencia local. La música estaba caracterizada por la presencia de líneas melódicas definidas y la inclusión de ritmos latinoamericanos.

Nosotros nos juntábamos no solo a ensayar y componer, sino a escuchar la música rock que había aquí en Chile, qué sé yo, Janis Joplin o Led Zeppelin (...). Hubo en Chile un movimiento cultural muy grande, muchas composiciones, mucha creatividad. Era gente que se juntaba a leer literatura, a analizar las carátulas de los discos, porque las carátulas de los discos tenían mucho arte, ¿no?, y cada carátula tenía su mensaje. Éramos como muy místicos también, nos gustaba mucho la filosofía²⁴⁵.

Para el golpe militar de 1973, En Busca del Tiempo Perdido estaba montando y grabando una ópera rock, que llamaron *Señor Ninguno y Cualquiera*, género de moda en la época²⁴⁶, proceso que se vio interrumpido por la dispersión total de los músicos. Soledad afirma acerca de esta obra: “*estaba basada un poco en la postura del hombre frente al sistema, al sistema materialista que impera, huevón, y que ha imperado toda la vida (...). Creo que Alejandro (Valenzuela) se adelantó mucho a las figuras, tanto en el contenido de la letra como en el contenido de la obra*”²⁴⁷.

²⁴³ Para más referencias de esta banda: Planet, Gonzalo, *Se oyen los pasos...* y Ponce, David, *Prueba de sonido...* Ver bibliografía.

²⁴⁴ Conversación con la autora [jul. 2009].

²⁴⁵ Conversación con la autora [jul. 2009].

²⁴⁶ Algunas óperas rock que lograron montarse antes de 1973 fueron *Viet Rock* (1969), bajo la dirección de Víctor y Joan Jara; *El Evangelio según San Jaime* (1969) del dramaturgo Jaime Silva, con música del compositor Sergio Ortega; y *El Degeneresis* (1971), con música de Jorge Rebel, entre otras.

²⁴⁷ Conversación con la autora [jul. 2009].



Sol y Medianoche, 1983.
 Archivo personal de Sol Domínguez.

Con la censura del gobierno militar, y disuelta ya la banda, Soledad y Alejandro emprenden lo que ella describe como “*un producto 100% comercial*”²⁴⁸, que se llamó Los Monstruos. Dos años duró este proyecto, entre 1974 y 1976, en los cuales publicaron tres singles de un relativo éxito. Entre 1976 y 1981 Soledad trabajó en diversas áreas, siempre como cantante. Similarmente a su contemporánea Denise, trabajó como corista en televisión en épocas en las cuales las orquestas eran parte integral de los programas estelares. En uno de esos programas fue llamada a cantar coros para la banda Sol de Medianoche. Esta banda había nacido en 1981, con Jorge Soto como tecladista, quien venía de la banda Tumulto, Tito Pezoa en guitarra, Alfonso “Poncho” Vergara en bajo y Nelson Olgún en batería. Se tiene referencia de una cantante llamada Tati, ocasionalmente²⁴⁹. Jorge Soto conocía el trabajo de En Busca del Tiempo Perdido y conocía asimismo la historia musical de Sol. Entonces la fusión fue perfecta: ambos buscaban una sonoridad similar, que fusionara la cueca, la música mapuche, lo étnico, con el rock y el blues. Así ingresó como vocalista principal de la banda en 1982. Paralelamente, Sol y Jorge entablan una relación de pareja que duraría muchos años y que mantendría en el futuro diversos proyectos musicales.

²⁴⁸ Conversación con la autora [jul. 2009].

²⁴⁹ D. Ponce, op. cit., p. 264.



Sol y Medianoche, 1984.
Foto original de portada de disco *33°30' Latitud Sur*.
Archivo personal de Sol Domínguez.

En los comienzos de la integración de Sol la banda se presentó en una oportunidad con la canción “La llave” en el programa *Chilenazo*, producido por Jorge Pedreros. Como señala Sol, “él decidió que la banda pasara a llamarse Sol y Medianoche, por mi nombre”²⁵⁰. Pedreros sería el productor de la banda en los años sucesivos. Luego de estrenarse en público, tocaron en un gran concierto junto a Los Jaivas y Viento del Sur, proyecto de José Miguel Marambio, en el teatro Caupolicán. En esta ocasión, Soledad ya dio muestras de lo que se consolidaría como su marca característica como frontwoman, con vestuario y joyas mapuches, pies descalzos, que con el contraste de su pelo y ojos claros la hicieron resaltar de inmediato. Pocos quedaron indiferentes ante la presencia de esta figura, y su nombre se hizo conocido entre el círculo rockero de la época.



Sol en show de Sol y Medianoche, ca. 1984.
Archivo personal de Sol Domínguez.

²⁵⁰ Conversación con la autora [jul. 2009].

Pero al comienzo la entrada de Sol no fue una buena noticia para la banda.

A ellos no les gustó la idea de que yo entrara. Ellos estaban armados. Excepto Jorge, el director, los demás no estaban de acuerdo, y ahí yo reconocí que el hombre se dio a conocer con todo. Fue un episodio fuerte, en que lamentablemente una mujer podía entrar y ser conflictiva, podía separarlos, podía ser como una Yoko Ono en Chile. Así lo entendieron ellos, como una enemiga. Así que fue terrible, ¡fue terrible!, yo me lo lloré todo. Porque en algún minuto yo iba a tocar, ir a cantar, y sabía que mis colegas no estaban a gusto. Seguían a su amigo no más. Pero con el tiempo, después, aceptaron que era simpática²⁵¹.

El mismo año de 1982, con un contrato con el sello Cardenal, grabaron su primer disco con esa formación, *Madre Tierra* (1982), que llevaba canciones de Violeta Parra, Víctor Jara, Rolando Alarcón y otros compositores. Luego este disco fue comprado por EMI, que se hizo cargo de la banda. Su segundo disco se llamó *Sol y Medianoche* (1983), y fue una producción en vivo en el galpón de Los Leones, impulsada por Maitén Montenegro, dueña del recinto y productora del evento en el cual se grabó este disco en vivo.

Entonces, igual era una época bastante complicada hacer rock. Estar pegando afiches en la calle... Además, nadie osaba vestirse como yo me vestía, con ropa mapuche, cantar las canciones de Violeta Parra, aunque fuera en rock (...). No es lo mismo cantar rock en una época en que tú puedes cantar lo que tú quieres, a cantar en una época bien restrictiva en donde está prohibido ponerse todo lo que yo me ponía, cantar todo lo que yo cantaba. Lo que yo cantaba tenía un contenido social²⁵².

La tercera producción de la banda fue *33 30° Latitud Sur* (1984), que grabaron por EMI en Buenos Aires con el productor Mario Breuer. Este disco los llevó a ser conocidos también en ese país. El último disco que grabaron con esta formación fue *Querida mamá* (1985). Y entonces se dio el primer quiebre. Como señala Ponce²⁵³, la dispersión estilística de la banda, producto de su interacción forzada con las nuevas tendencias de la época, como fue la New

²⁵¹ Conversación con la autora [jul. 2009].

²⁵² Conversación con la autora [jul. 2009].

²⁵³ D. Ponce, op. cit., p. 335

Wave, habría gatillado la salida de Jorge Soto en 1986. Así, Sol y los demás debieron reformular las composiciones y continuar por un nuevo camino. Varios bajistas intentaron reemplazar a Soto durante ese año. Pero en 1987, finalmente él regresa, y se internan a grabar su quinto disco, *Hecho en casa* (1987), pero esta vez más cerca del formato de dúo. Este fue seguido por el sexto y último disco en 1990, llamado *América Paz* (1990). Sol y Medianoche se mantuvo activamente hasta 1992. En 1993 Sol publicó un disco como solista que se llamó *Mundo de Amor*. En los 2000 la banda volvió a juntarse a raíz de una reedición de la música realizada por EMI, como parte de la colección *Bicentenario* (2007).



Sol Domínguez y su hija América Soto, bajista de Sol y Medianoche. 2009.
Archivo personal de Sol Domínguez.

Jorge y Sol tuvieron una hija, a quien llamaron América. Apadrinada por el bajista de jazz Jorge Campos, esta joven bajista muestra un desplante instrumental importante en sus diversos proyectos musicales. En el último tiempo Soledad formó un trío de música tradicional junto a su hija y su amiga Rosario Salas, figura emblemática en la escena musical de los setenta. Su cercanía con el mundo musical tradicional la acompaña hasta la actualidad en todos sus proyectos y objetivos. Sol Domínguez no deja de sorprender, al renovarse constantemente como compositora. En 2010 publicó su disco junto a Rosario Salas, *Raíces*, que ha mostrado en distintos escenarios de Latinoamérica. En él incluye algunas versiones nuevas de canciones antiguas y una versión de “El Amor” de *Canto para una Semilla* de Luis Advis.

Para mí fue súper importante estar presente en algunas cosas típicas nuestras campesinas, como las misas que se hacen en el campo, el canto a lo humano, a lo divino, aprender directamente de lo nuestro, de las terminologías, del sentimiento de la

etnia, y que hay mucho por hacer, ¡hay mucho por hacer! Es súper importante mostrarle al mundo lo nuestro, tratar de no ser una simple copia, porque no podemos ir a vender afuera lo que ya está hecho²⁵⁴.



Sol Domínguez junto a Rosario Salas. Café del Libro, Quilpué, 2009. Archivo personal de Sol Domínguez.

En los últimos años Sol ha tenido un gran desempeño como activista social, sobre todo respecto de la ley chilena para el 20% de programación de música nacional en las radios. Esto la ha llevado a ser la cabeza de un equipo que busca llevar a cabo esta iniciativa, entre otras, que permitan visibilizar la música nacional en los medios y en la cultura.



Sol y Medianoche, 2010. Beer House de Concepción. Archivo personal de Sol Domínguez.

Sol, al referirse a la naturaleza del rock y lo que significa para ella haber sido una de las pocas mujeres que participaron de este movimiento cultural y musical en los setenta, señala: *“Rock significa duro. Tú te paras en un escenario y tienes que tener la parada, la fuerza de la*

²⁵⁴ Conversación con la autora [jul. 2009].

voz, la potencia de la interpretación, de todo un estado de ánimo que tiene un ser humano; en mi caso, una mujer”²⁵⁵. Este discurso se complementa con la siguiente respuesta, cuando el periodista David Ponce le pregunta en una entrevista: *¿Cómo es la experiencia de tocar con tu hija? A lo que ella responde: “Divina, porque se comparte el verdadero espíritu de lo que una mujer quiere que suene. El bajo parece ser un instrumento duro, pero con la suavidad y precisión que ella le coloca se comparte el espíritu de la madre hacia la hija, la compañera, la amiga, la colega y viceversa”*²⁵⁶.



Sol Domínguez, ca. 2009.
Archivo personal de Sol Domínguez.

Cercana a Sol Domínguez, una mujer que ha sido activa en la escena desde los años setenta ha sido Rosario Salas. Comenzó en 1975 como parte de la banda Santa y su Gente, de fusión latina, y hoy participa ocasionalmente junto a Sol en otros proyectos.

De esta sección se puede concluir que tres pioneras representativas encarnan la acción transgresora que tuvieron que llevar a cabo las mujeres para situarse dentro de la música, en décadas que estaban reservadas para los prototipos femeninos. Sol Domínguez y Denise fueron criticadas por la opinión pública, a raíz de lo poco convencional de sus propuestas. Cecilia transgredió los parámetros del género; Denise, las características de una performance y un estilo de canto renovado, que sobrepasaba lo “femenino” y lo “agradable”, y Sol Domínguez

²⁵⁵ Conversación con la autora [jul. 2009].

²⁵⁶ Ponce, David. “Soledad y solitaria” en *El Mercurio Online*, 17 de agosto de 2010. [consulta 20 de noviembre de 2010].

transgredió la idiosincrasia blanqueadora que negó por tanto tiempo las raíces originarias del pueblo mapuche en la música y la cultura²⁵⁷. Perfilaron nuevas posibilidades para las mujeres. En los años setenta, sus carreras se desarrollaron paralelamente a la creación femenina que estuvo centrada en torno al movimiento de la Nueva Canción Chilena y el Canto Nuevo en los ochenta, movimientos que rescataron la tradición folclórica en la música de autores, y que tuvo gran trascendencia cultural, musical y artística²⁵⁸, ambos con gran presencia femenina. Los años setenta en Chile fueron testigos de sucesos irreversibles en el país, y de un prolongado silencio. La visita de Joan Baez en 1981 dio muestras de la sed que existía de escuchar creadoras femeninas en la época, con una convocatoria de 6000 personas en el concierto clandestino que se realizó en la parroquia Santa Gemita.

Como se ha podido observar, la presencia femenina en la música nacional de la década de los sesenta y setenta fue un fenómeno mediático y numeroso. La figura femenina marcó una vez más una presencia destacada dentro del mercado discográfico y radial, siendo ellas protagonistas de movimientos generados en torno a la música, ya sea con sus voces, lo cual ha sido una preferencia general en las distintas épocas y géneros musicales, como crooners de bandas de jazz o como integrantes de conjuntos femeninos aficionados. En el caso de la música de tradición latinoamericana, las mujeres también han tenido un gran protagonismo. Sin embargo, si en la música popular y tradicional las mujeres son figuras predominantes y numerosas, en el rock este espacio se cierra drásticamente. Probablemente por la mínima cantidad de instrumentistas mujeres de rock que hubo en la época, esto se profundiza en la consideración de los jóvenes rockeros como “pelucones que incitaban al desorden con su música”²⁵⁹. Esta cita engloba una serie de conceptos que surgieron en respuesta al cambio social que planteó el rock para el modelo social existente, lo cual obviamente agravó la situación de las mujeres en su participación de estos grupos culturales.

²⁵⁷ Otra banda de rock con raíces del folclore fue La Bandera de la Manzana, con Rosario “Charo” Roselot en la voz principal, Jorge Lizza en guitarra, argentino, y otros músicos, que duró entre 1979 y 1981.

²⁵⁸ Para referencias acerca de este tema consúltese bibliografía. Sugerencias: Eduardo Carrasco, *Quilapayún: La revolución y las estrellas*, Santiago, Ril Editores, 2003. Juan Orrego Salas, *La nueva canción chilena: tradición, espíritu y contenido de su música*, Santiago, Ceneqa, 1980. Carmen Oviedo, *Mentira todo lo cierto. Tras la huella de Violeta Parra*, Santiago, Editorial Universitaria, 1990. Rodrigo Torres Alvarado, “Cantar la diferencia. Violeta Parra y la canción chilena”, en *Revista Musical Chilena*, Vol. 58, N° 201, 2004. pp. 53-73.

²⁵⁹ Revista *Rock Clásico* N° 14...p. 53

OCHENTERAS

Una gran cantidad de proyectos de mujeres surgidos durante los noventa, nacieron a partir del antecedente marcado por la generación de la década anterior. Puede ser pertinente señalar que la dictadura estableció un régimen de censura cultural que provocó un cambio radical en las prácticas de consumo musical y cultura nacionales que estaban asociadas tanto al mainstream como espacios alternativos durante casi veinte años. Por una parte, las bandas de rock y pop debieron sostener estrategias que las mantuvieran fuera del ámbito explícito de la subversión, mientras otras sin remedio debieron salir al exilio, o simplemente ser aceptadas por el régimen militar a raíz de la fuerza popular de su éxito, como fue el caso de Los Prisioneros. El underground se forjó como un espacio de desarrollo y clandestinidad, mientras la televisión, principal pantalla para la dictadura, se transformó a su vez en una plataforma laboral para muchos músicos que silenciosamente no apoyaban el régimen.

Hacia los años ochenta, el rock en el mundo ha alcanzado una gran diversidad de estilos, que iban desde el hard rock heredado de los setenta hasta el rock alternativo, de la mano con el desarrollo de la tecnología para la producción musical, que alcanza en esta década un punto importante de sofisticación y masificación. Estas tendencias darán paso a nuevas posibilidades sonoras hacia los noventa. De este modo, géneros como el Synthpop, la música electrónica en sus diversas ramificaciones fundamentales originales, el Romantic, New Wave y otros géneros asociados al uso de sintetizadores y primeros computadores y samples empleados en la creación musical, mostraron un gran desarrollo musical para esta década, de la cual surgieron proyectos fundamentales para la historia de la música.

Las mujeres tomaron protagonismo en un nuevo boom discográfico que entregó una gran cantidad de canciones que fueron mundialmente masificadas. Hits mundiales de cantantes como Gloria Gaynor, Pat Benatar, Katrina and the Waves, Laura Branigan, Belinda Carlisle, Suzanne Vega, entre otras, a quienes se suman las archiconocidas figuras de Madonna, Cyndi Lauper, Tina Turner, Annie Lennox, Sinéad O'Connor, y otras que figuraban más cercanas al

medio de la televisión²⁶⁰, sonaban paralelamente al surgimiento de bandas femeninas de pop, rock y punk como Go Go's, con su hit "Head over Heels", las suizas Kleenex-Lilitput, Talk, The Pretenders como parte del New Wave, fundada y liderada por Chrissie Hynde, el trabajo experimental de Kate Bush, Bjork en la banda The Sugarcubes, Suzi Quatro, B-52 en el Pop, Joan Jett y los Blackhearts con su masivo single "I love Rock&Roll", The Bangles en el Glam rock, la banda Super Heroins, con la transcendental fundadora del movimiento Deathrock a comienzos de los ochenta Eva O, así como la fundamental marca de Nina Hagen, fundadora del Pop Punk de la década, Siouxi and the Banshees y la vanguardia Dark, las bandas con participación de mujeres como Rezillos, The Crapms, Sonic Youth, Pixies, así como el fundamental legado artístico de la compositora Laurie Anderson, quien tuvo igualmente una difusión internacional en esa década. Es decir, durante los ochenta las mujeres fueron protagonistas absolutas de grandes y fundamentales aciertos artísticos y comerciales en la música discografiada.

Por un lado, Prince, Michael Jackson, Madonna, la transgresora Grace Jones, quien puso en jaque los prejuicios sexuales y raciales en el mundo, así como Freddy Mercury, son algunas de las figuras que cambiaron la historia del pop y el rock, y que colaboraron abiertamente con la liberación sexual y tolerancia racial a nivel planetario. El surgimiento del movimiento gay a mediados de la década en Estados Unidos permitió poner en discusión los roles de género y las diferencias sexuales, tanto en la opinión común como en la academia y la música. Por otro lado, la segunda oleada de bandas de Glam rock, o *Hair Metal*, mostraba versiones de una nueva masculinidad en el escenario, con maquillajes marcadamente femeninos, ropa estrecha, pelo largo y cuidado, además de accesorios que hacían parecer a estos rockeros como guapas mujeres. Bandas como Motley Crue, Guns n Roses, Poison, Twisted Sister, WASP, entre otras, tenían una figuración paralela con bandas femeninas de esta tendencia, como The Bangles. Por otra parte, las guitarristas y solistas de rock seguían creciendo poco a poco, si bien eran considerablemente menos que sus equivalentes varones. Algunas de ellas como Lita Ford, Joan Jett o Chrissie Hynde se tornan fundamentales y pioneras en este espacio.

Algunas bandas femeninas que fueron discografiadas y apoyadas por la industria fueron Heart, con su virtuosa guitarrista Nancy Wilson, la alemana Doro Pesch y la banda

²⁶⁰ G. Gaar. op. cit., p. 323.

norteamericana Vixen, a las cuales la revista juvenil chilena *El Carrete* dedica el N°7 de su primera edición. En plena portada esta publicación juvenil, ícono de los noventa chilenos, la titulan de la siguiente manera: “Las zorras del Metal” y en su interior señala que “echaron a perder la cacería a la jauría (...), destronaron a muchos supermachos que creían que revolver vísceras con toneladas de sonidos era sólo patrimonio de ellos (...). Gracias a ellas cualquier mijita rica que se aparezca con la guitarra bajo el brazo para hacerla chillar, es bienvenida”²⁶¹. El mismo personaje, narrador y protagonista de esta publicación, se refiere a ellas como “amazonas”, cuyas guitarras “hacen juego con sus curvas”, cuyas caderas son su batería, y metáforas similares. Este lenguaje de asociación entre cuerpo femenino, instrumentos y rock ha sido fundamental en la perpetuación del poder masculino como fuerza dominante del cuerpo femenino, este último encarnado en los instrumentos, que penden o de-penden de él, o bien, como musa inspiradora²⁶².

El rock latino de los ochenta tomó forma en un boom discográfico que mostró diferentes estilos musicales de moda internacional derivados del pop, punk, rock progresivo y música electrónica: rock tocado y sintetizado en los países latinoamericanos. Grandes sellos con filiales en el país y sellos nacionales como Fusión, del mánager Carlos Fonseca, colaboraron en proyectar un boom discográfico ochentero de bandas chilenas que pudieron tener carreras medianamente exitosas dentro y fuera del país. Y si bien algunas de ellas desaparecieron en la transición, muchos de sus músicos continuaron su actividad en las décadas siguientes.

En Latinoamérica las mujeres fueron protagonistas del movimiento rockero ochentero, sobre todo en Argentina y Brasil, si bien menos en nuestro país. La rockera argentina pionera había sido Carola Cutaia, junto con Gabriela Epumer, una de las mujeres más destacadas de la escena argentina, acompañante histórica de Charly García, y compositora con una exitosa carrera en ese país. Ella además fue fundadora de una de las bandas femeninas latinas más importantes, llamada Viuda e Hijas de Roque Enroll, entre otras bandas. También en los ochenta hacen sus carreras internacionales Fabiana Cantilo, su prima María José, Celeste Carballo, compositora de blues, una de las primeras en editar su música, María Rosa Yorío, corista de la banda Sui Generis e integrante de diversos proyectos del rock argentino. Sissi Hansen en el Punk, quien

²⁶¹ Revista *El Carrete* N° 7 [1989]...p. 9.

²⁶² La portada del libro publicado por el escritor Fabio Salas en 2012 ilustra un ejemplo contundente sobre este asunto.

participó en la banda Los Violadores y Sumo, e Hilda Lizarazu, integrante de la banda Los Twist. Alejandra Guzmán comenzaba su carrera en México a partir de 1988, mientras Brasil contaba con la destacada figura setentera de Rita Lee, y su primera grabación de rock&roll también por una mujer, Nora Ney. Por la intensa actividad musical de estos dos países, me veo imposibilitada a profundizar en este momento. Pero en resumidas cuentas, tanto en Brasil y México como Argentina y Uruguay, todo el espectro musical del rock siempre contó con la destacada participación de mujeres en él, quienes tuvieron una incidencia importante en el área de la creación y difusión de conceptos artísticos a través de la música.

En Chile, esa realidad tuvo una escala proporcional. Algunas mujeres que fueron activas dentro de la escena chilena de los años ochenta, además de Sol Domínguez, fueron Tati Penna, junto al grupo Abril, Catalina Telias junto a la Banda del Gnomo, y una considerable nómina de cantautoras y cantantes que formaron parte de la discografía del Canto Nuevo, movimiento discográfico y cultural impulsado por sello Alerce. Entre ellas puede mencionarse a Carmen Prieto, Tita Parra y su gran legado, Cristina González (Narea), Clarita Parra, Rosario Salas, Mariela González, Katty Fernández, Isabel Aldunate, Ana Luisa Capri de banda Capri, los comienzos de Cecilia Echenique y otras creadoras e intérpretes que han encontrado en los géneros del folclore inspiración para expresar sus inquietudes musicales.

Mientras en los ochenta se imponía en Chile el estereotipo de la mujer del militar, en el movimiento de resistencia cultural juvenil contra la dictadura las mujeres tuvieron un rol fundamental. Entre los grupos más jóvenes residentes de la capital, aquellos circundantes al Café del Cerro, el Trolley, La Nona Jazz y otros lugares emblemáticos de la escena cultural santiaguina de los ochenta, así como sucedía en Teatro Esmeralda y Caupolicán a partir de la gestión del Sello Alerce, las mujeres tuvieron un rol protagónico en la música. María José Levine y Cecilia Aguayo formaron parte de las bandas Primeros Auxilios y Upa, y Los Prisioneros, respectivamente, estas dos últimas editadas por la transnacional EMI en 1986. Junto con otras performistas, bailarinas, modelos, artistas visuales y actrices, fueron gestoras de numerosas instancias artísticas que cuestionaron la dictadura y el conservadurismo con una perspectiva vanguardista y postmoderna, desarrollando a su vez el género de la performance en el país. A continuación mostraremos algunos de sus testimonios.

María José Levine

María José Levine, al igual que su contemporánea ochentera Cecilia Aguayo, se desempeñó como tecladista y cantante en una banda que estaba en proceso de consolidación a mediados de los años ochenta: la banda Upa! Esta banda fue la continuación de una anterior llamada Generaciones, de comienzos de la década, formada por Pablo Ugarte en la voz principal, Sebastián Piga en saxo y flauta, Mario Planet y Marcos Luco en guitarras, Octavio Bascuñán en batería y Mauricio Olivares en el bajo. Esta banda se disolvió en 1985. Ese año, los adolescentes Ugarte, Planet, Bascuñán y Piga pasan a formar Upa. Se grabó una maqueta que llegó al sello EMI, que luego de observarlos tocar en una performance, lo cual resulta usual para la época, contrató a la banda para grabar su primer disco, *Upa* (1986). Sus singles “Sueldos”, “Fotonovelas”, “Cuando vuelvas” y la inédita “Hijos del estado de sitio” trataban algunos temas recurrentes del rock juvenil de la época, como era la vida en la ciudad con el toque de queda, el amor a la distancia, etc.

En 1986, con casi veinte años de edad, se incorporó María José Levine en los teclados y coros. Como música invitada mostró rápidamente su experiencia como performista y cantante²⁶³, y actuó con la banda en el Festival de Viña del Mar en febrero de 1987. Por su carisma vocal, fue invitada a grabar como voz principal la versión del clásico chileno “Río”²⁶⁴ para la música de la película *Sussi*, del director Gonzalo Justiniano, con la producción musical de Piga. Dado el éxito de esta versión, la canción fue incluida, por sugerencia del productor Hernán Rojas, en el segundo disco de Upa, *Que nos devuelvan la emoción* (1988).

Sin embargo, la incorporación de María José no estuvo exenta de problemas, los cuales desembocaron finalmente en su salida de la banda. Ella describe un tema común a muchas mujeres que fueron invitadas a bandas ya formadas, y que podremos ver en el transcurso de la investigación. “*Yo había partido en un grupo de puros hombres, que eran cuatro, y yo siempre fui como la invitada, aunque igual como que pude incorporarme definitivamente (...)*”. Óscar Sayavedra señala acerca de su paso por Upa: “*La Jose Levine era una superpoderosa, tal vez la*

²⁶³ Sobre el proyecto Las Cleopatras léase capítulo de Cecilia Aguayo.

²⁶⁴ Canción chilena adjudicada a la autoría de José Antonio Soffia.

*única de esos años (...). Era una frontwoman muy poderosa. Lamentablemente para ella, ella no era la única vocalista. Ellos tenían un muy buen vocalista, Pablo, que era extraordinario*²⁶⁵.



María José Levine, 1986.
Fotografía de Gonzalo Donoso.



María José Levine junto a Upa!, 1986.
Carátula de disco *Upa!*, EMI-Odeón Chilena, Buenos Aires, 1986.
Archivo personal Upa.

La historia en la música para María José Levine había comenzado antes de Upa. Junto a una adolescente Javiera Parra, ambas chicas habían formado parte de la banda Primeros Auxilios, formada por Silvio Paredes, Michel Durot, Sebastián Piga y Tan Levine, hermano de María José, hacia 1984. Luego se sumaron Pedro Villagra en saxo y Rodrigo Alvarado en guitarra, a la salida de Durot. En esa banda ambas eran cantantes, lo cual era una situación

²⁶⁵ Conversación con la autora [ene. 2011].

bastante curiosa para ellas, quienes venían desde espacios y épocas distintos. María José recuerda:

Con la Javiera se dio, por lo menos de mi parte, como una especie de hermandad. Ella era súper chica cuando estaba en Primeros Auxilios, tenía dieciséis, por ahí. Partimos juntas, tocábamos, componíamos juntas, éramos como bien amigas. Yo trabajaba con ella, trabajábamos como aparte. Nosotros componíamos la melodía y las letras y era aparte de los hombres²⁶⁶.

Por su parte, Javiera Parra pone énfasis en que: *“No había muchas mujeres. Y la presencia de la mujer en la banda era siempre un poco de gomero, haciendo coros. En la época de Primeros Auxilios éramos dos cantantes, dos vocalistas ¡y cantábamos todas las canciones juntas! ¡Queríamos ser B-52, pero estábamos a años luz de serlo!”*²⁶⁷.



Primeros Auxilios, 1986.
Discotheque Neo de Vitacura, Santiago.
Archivo personal Upa.

Primeros Auxilios fue una banda de cortísima duración, que con un fuerte énfasis en el ámbito visual, gracias a los conocimientos gráficos de Silvio Paredes, se entabló como un proyecto de vanguardia que nació en el seno de las fiestas en el café El Trolley, que se realizaban los fines de semana en que había sido suspendido el toque de queda en Santiago. Como señala María José:

²⁶⁶ Conversación con la autora [jul. 2009].

²⁶⁷ Conversación con la autora [ago. 2009].

En esa época la cosa era realmente marginal y alternativa. En ese período el underground era real. Todos sabíamos que el peligro, la clandestinidad y la dificultad para hacer las cosas eran verdaderos. Actualmente eso no existe, pero durante aquellos años asumías que si te vestías diferente o cantabas determinadas canciones podías terminar detenido en alguna comisaría²⁶⁸.

Estas fiestas reunieron a grupos de actores y actrices, bailarines, diseñadores, artistas plásticos, músicos, modelos y todo tipo de performers en espacios como el recién nombrado café El Trolley, Matucana, La Nona Jazz, el Café del Cerro, fiestas en casas y discotecas, y diferentes espacios que mostraban diversos formatos de música en vivo. Entre las performances más recordadas de la época están aquellas iniciadas y dirigidas por Vicente Ruiz, que se presentaban generalmente una sola vez, como fue el caso de *Hipólito*, con música de Cecilia, *Antígona*, y otras como *La Casa de Bernarda Alba*, *Zaratustra y Medea*, *Melodrama Pop*, entre otras. Estas performances incluían generalmente ejecuciones de música en vivo, lo cual llevó a María José a participar en algunas de ellas desde 1984, principalmente como cantante y performer, destacándose por su carisma vocal desde temprano. Fue el caso de *Antígona*, junto a Jorge González, y Cleopatra²⁶⁹.

Este movimiento cultural, que tendía a fusionar las distintas artes en torno a hechos artísticos puntuales como instancias discursivas, tenía una inspiración en la estética new wave ochentera que estaba en boga en países angloparlantes. Tanto en las formas de vestir como en la música, las artes visuales, literatura, fotografía y artes experimentales, se estableció un movimiento cultural artístico que marcó una tendencia de moda juvenil, y que también se dio paralelamente en países como Argentina con bandas como Virus, Los Abuelos de la Nada o Soda Stereo. Y nuevamente, las mujeres fueron sus grandes impulsoras.

Años más tarde, paralelamente a estas fiestas, se organizaron encuentros del Gran Circo Teatro, del cual formó parte Javiera Parra, compañía que montó la obra *La Negra Ester* en 1988. En esos encuentros tocaban la banda Los Tres y La Regia Orquesta, junto a Roberto Parra. Estas fiestas, en conjunto con las anteriores, dieron paso a las futuras fiestas Spandex de finales de los ochenta y principios de los noventa, que fueron verdaderos hitos culturales de la

²⁶⁸ “El Trolley, solo nostalgia”...s.p.

²⁶⁹ Se detalla más adelante acerca de este proyecto.

época, donde se presentaban bailarinas, entre ellas la taquillera Cecilia Amenábar, performers travestidos, bandas y todo tipo de manifestaciones artísticas²⁷⁰.

Si bien la presencia de María José Levine en la banda Upa fue fugaz, su carrera musical no terminó en ese proyecto. Junto a su hermano Sebastián “Tan” Levine emprendió diversos proyectos en los años noventa. Uno de ellos, María Sonora, una de las primeras bandas que trabajó la fusión entre la cumbia, mambo y reggae con el rock y electrónica a principios de la década. Tan Levine había sido el baterista de la banda punk Pinochet Boys y La Banda del Gnomo, Supersordo, Primeros Auxilios, Electrodomésticos, entre otras bandas, para luego emprender una larga estadía en diversos países del mundo. El trabajo de María Sonora quedó plasmado en el concepto de *Experimental Latin*, en un casete que se produjo bajo el sello japonés King Records en 1990, con colaboración de Carlos Cabezas, y donde grabaron músicos como Ángel Parra. Sin embargo, este casete tuvo solo una edición que no se pudo vender por fallas internas en la negociación, lo cual le dio escasa difusión. Eso lo transformó en un disco de culto.

La primera etapa de María Sonora estuvo marcada por el trabajo sobre la música electrónica y los ritmos latinos, y una segunda los llevaría a integrar una sonoridad cercana al rock, con instrumentos tocados e influencias variadas que iban desde los sonidos pesados del hip-hop de Beastie Boys, pasando por el grunge, y sosteniendo el interés por la cumbia electrónica. María Sonora tuvo una circulación en ciertos ambientes alternativos y se mantuvo activamente en la escena santiaguina hasta 1995. En su performance en vivo ocasionalmente tocaban en formato dúo entre Tan y María José, lo cual era bastante innovador para la época. La partida de Sebastián a Estados Unidos y el embarazo de María José ese año marcaron una pausa para la banda. De todos modos, se realizó una grabación en vivo que nunca fue publicada.

²⁷⁰ Las fiestas Spandex terminaron por desintegrarse a comienzos de los años noventa, entre otras razones, por la rápida masificación de su público y la consecuente dificultad para abordarlo.



María Sonora, fines de los años 90.
Archivo personal María José Levine.

A sus treinta años, y madre por primera vez, María José se decidió a ir a estudiar al norte de Chile, para cursar Pedagogía en Filosofía y Literatura en la universidad, dados sus intereses en la lingüística y la literatura. Viviendo en el puerto de Coquimbo se mantuvo activamente dentro de la música en las fiestas de La Pampilla, en las cuales cantaba junto a la orquesta familiar de la familia Cuturrufo, y a través de un fondo de cultura que le permitió transformarse en productora de dos discos de bandas locales de hip-hop.

Su vuelta definitiva a la creación musical en 1998 se concentró en torno a un nuevo proyecto personal. Así, inició un camino como solista. María José creó un personaje para sus performances, una mujer guerrillera “pobre pero libertina”²⁷¹, a quien llamó Golosina Caníbal. Este personaje era una rapera que hablaba de temas feministas y libertarios, como el sexo sin trancas y el doble estándar, siempre abordados desde una perspectiva de género. Con énfasis en su discurso en el erotismo y la mujer, basándose en los conceptos de Georges Bataille, Golosina Caníbal seguía la línea de las raperas feministas norteamericanas, como Lil Kim, Queen Latifah y Foxy Brown. De esta última señala:

Ella atinó, porque las primeras raperas, como Queen Latifah, se pararon a alegar porque las llamaban “bitches”, en alusión a uno de los vocablos favoritos del hip-hop macho: perra. En cambio, Foxy Brown dice “bitch, y qué; pienso y puedo hablar de esto”. Eso

²⁷¹ Conversación con la autora [jul. 2009].

también es reivindicar. Es como Pamela Anderson, que es una sex-symbol porque tiene un cuento detrás de las pechugas de silicona²⁷².

Como señala ella acerca de su proyecto, “en el fondo, mis letras también son de denuncia, pero de género femenino. Es otro tipo de lucha, no más”²⁷³. Ya desde mediados de los noventa las raperas Corrosivas venían hablando de temáticas similares en un tono radical, que fue la semilla para el nacimiento de esta nueva oleada de mujeres raperas de los noventa. María José, junto a otras mujeres, organizó algunos encuentros de mujeres raperas, con Mezcalina y la cantante Moyenei Valdés.

Golosina Caníbal actuó en diversas instancias de hip-hop y música alternativa paralelas a la industria. Se grabó un disco, *Kru-da* (2000), de manera independiente, que no tuvo las ventas esperadas. Solo alcanzó a sonar en la radio la versión que hicieron de “De Coquimbo soy”, un clásico cumbianchero nacional.

Paralelamente, en 2001 Jose Levine comenzó un proyecto de bossanova electrónica junto a Guillermo Blamey, al cual llamaron Caipiriña Trip. Proyecto a distancia con él desde Barcelona, se publicó una versión creada junto a Ignacio González de “El gavián” de Violeta Parra, para la antología grabada en vivo *Jazz Lab 0.1* (2001) de música electrónica.

En el verano del año 2009 María Sonora retomó su trabajo en estudio, dando paso a un disco producido por Federico Sánchez, proveniente de las bandas a.k.a y The Peronists. Este disco continuó con la fusión entre cumbia y música electrónica, integrando además estilos como el raggamuffin, minimal, dub-step y percusiones al estilo de rituales étnicos inspiradas en ritmos latinoamericanos, en la búsqueda de una sonoridad de carácter ritual.

²⁷² “María José Levine: porno, cumbia y guerrilla”...s.p.

²⁷³ Ibid.



María José Levine, ca. 2000.
 Archivo personal María José Levine.

Como señala acerca de sus experiencias:

En el rock son súper machistas y llevados de sus ideas. El que compone es dios y yo no estoy muy de acuerdo en ese sentido. Estamos libres creativamente hablando. A mí me ha costado mucho encontrar músicos que tengan el mismo feeling (...). Para mí es súper cómodo trabajar con mi hermano, porque nos mandamos a la cresta sin ningún atado, nos damos chipe libre creativamente hablando²⁷⁴.

Su visión comprometida con las ideas feministas nace tanto de una experiencia como de una necesidad: “Hacer canciones enrabiadas y salvajes está bien, es un buen tema. Yo también tengo un par de canciones que son enrabiadas. Pero no debiera ser esa la temática, porque una misma cae en el juego del machismo”²⁷⁵.

²⁷⁴ Conversación con la autora [jul. 2009].

²⁷⁵ Conversación con la autora [jul. 2009].

Cleopatras

María José Levine formó parte de un grupo de mujeres que durante los años ochenta fueron impulsoras activas del movimiento cultural de vanguardia, que integraba en actos performativos diversos oficios artísticos: danza, artes visuales, actuación, performance, música y otras disciplinas, con la utilización de lenguajes poéticos, teatrales y políticos. Entre estas mujeres figuraban Jacqueline Fresard y Cecilia Aguayo, ambas mujeres claves para la historia de la banda Los Prisioneros, Patricia Rivadeneira, principal propulsora de este movimiento, María José Levine, pionera en la fusión electrónica en el país, entre otras destacadas figuras de la década.

Jacqueline Fresard era parte del círculo social que frecuentaba las acciones artísticas que ocurrían en diversos lugares del circuito underground de la capital. Luego de terminar sus estudios escolares ingresó a la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile. Junto a algunos amigos formaron un grupo de jóvenes artistas, que a esas alturas ya eran fanáticos de Los Prisioneros²⁷⁶, espacio en el cual ella se desarrolla rápidamente como una destacada artista visual y diseñadora. Como diseñadora, una de sus incursiones en el género de la performance se concretó durante la segunda mitad de la década cuando su amiga Patricia Rivadeneira, con un poco más de veinte años, convocó a un grupo artístico llamado Cleopatras, pensado y formado por mujeres. En la primera formación del grupo figuraban como bailarinas y actrices Tahía Gómez, Cecilia Aguayo y Ana María Angulo. Al poco tiempo se uniría María José Levine, quien se desempeñó como cantante y actriz. Al retirarse Ana María Angulo se integra Jacqueline como diseñadora y vestuarista.

²⁷⁶ Jacqueline y Jorge se casaron. Para más detalles acerca de estos asuntos revítese el capítulo de F. Stock, *Corazones rojos...* [1999], pp. 61-81.



Cleopatras. De izquierda a derecha: Tahía Gómez, Jacqueline Fresard, Cecilia Aguayo y Patricia Rivadeneira, ca. 1986. Archivo personal Cecilia Aguayo.

El espectáculo de Cleopatras consistía en escenas construidas a pequeña escala con coreografías de actrices-bailarinas y actores invitados, quienes desarrollaban sus textos simultáneamente con la proyección de diapositivas, iluminación y música en vivo, generalmente montada como improvisaciones instrumentales con canto en vivo en la voz de Jose Levine, a lo cual pronto se le sumó secuencias electrónicas. El primer montaje del proyecto fue dirigido por Patricia Rivadeneira. Como señala Cecilia:

Teníamos la tendencia de hacerlo todo nosotras, no podíamos concentrarnos sólo en la actuación que era lo más importante. Lo dirigía la Patricia, tenía 22 años. Era bien caótico, era difícil, cada vez fue saliendo mejor, pero nunca llegó a ser lo que queríamos. Me acuerdo de una performance memorable en el galpón Matucana, estaba lleno y salió increíble. Creo que esa fue la última, ahí nos simplificamos, no teníamos escenografía, ni diapos, con un sólo músico en escena con unas bases secuenciadas, un teclado y nosotras cantando, así nos pudimos concentrar en los textos. Creo que hicimos como doce funciones en total²⁷⁷.

²⁷⁷ Conversación con la autora [may. 2012].



Cleopatras en escena, ca. 1986.
Fotografía de Enzo Blondel.

Durante el año y medio que existió *Cleopatras*, figuraron algunos músicos y artistas invitados en sus presentaciones como Archi Frugone, Pablo Borón, Pía Salas, Jorge González, Enzo Blondel, Juan José Roca, José Barrenechea, con su fundamental participación como personaje-narrador, entre otros. La propuesta mostraba un espectáculo multimedia de danza, teatro, canto y música. Su estética colorida, actitud provocativa y textos consistentes, eran elementos reactivos y críticos a la represión cultural arrasadora de la dictadura militar, así como también al machismo reinante²⁷⁸.

El tema del género fue tratado en el proyecto de una manera provocadora y directa, por medio de textos en voces femeninas elaborados desde el trabajo colectivo. “*Mío por derecho, tuya por puta*” o “*tu dominio me agotó*”, son algunos extractos de monólogos intensos que formaban parte de las escenas. Escenas de llanto, gritos, risas y susurros contrastantes iban montando un espectáculo elaborado a partir de la corporalidad y la danza, en una búsqueda de exaltar el cuerpo femenino desde la autonomía.

²⁷⁸ Conversación con la autora [may. 2012].



Cecilia Aguayo, Patricia Rivadeneira y Tahía Gómez, 1986.
 Archivo personal de Cecilia Aguayo.

Cecilia Aguayo narra lo siguiente:

Me acuerdo que con las Cleopatras los únicos que estuvieron interesados en trabajar con nosotras fueron unos “productores de eventos” que ofrecieron llevarnos a una pequeña gira de verano por el litoral central. Eso sí, teníamos que vestirnos más “ligeras de ropa” y sacar algunas escenas. La otra historia es la de la Teletón. No sé de dónde salió el contacto, pero nos ofrecieron actuar en el show de televisión. Todo bien, hasta que nos dijeron que sería en la vedetón. Estaban muy perdidos, el contenido no les interesaba, y no lo hicimos²⁷⁹.

La música en las Cleopatras funcionaba como un hilo conductor entre escenas de danza, teatro y canto, ganando protagonismo de manera progresiva. Intentaron establecerse de este modo como banda, registraron algunas de estas musicalizaciones, aunque no lograron persuadir a Carlos Fonseca de hacerse cargo, como señala María José Levine²⁸⁰. De este intento permanecieron algunos registros sonoros. Jorge González se interesó en escribir canciones para ellas en el último período, colaboración de la cual nació la musicalización de un poema del libro *Peonía Roja* de Lin Yutang, que tenía estrecha relación con el espíritu que reinaba en el proyecto: “*Hubo una vez una joven, veintidós años tenía, no se sabe de su nombre, ni de qué lugar venía, dios la había hecho así, amar y ser amada, justicia y verdad, no pueden censurarla*”. Otra canción nacida de dicha colaboración creativa fue “Con suavidad”, la cual sería interpretada por Jacqueline Fresard como voz principal.

²⁷⁹ Conversación con la autora [may. 2012].

²⁸⁰ Conversación con la autora [may. 2012].

Pero sin duda uno de los hitos principales de esta colaboración entre Cleopatras y González fue la creación y grabación de la canción “Corazones Rojos” en su versión original, interpretada por Tahía, Cecilia y Jorge, algunos años antes de ser editada por la banda Los Prisioneros. El coro original de esta canción decía: “¡Hey, Cleopatras!” en lugar del característico “¡Hey, mujeres!” que se conoce extendidamente²⁸¹. Esta ha sido una de las canciones referentes al género y el machismo más importantes de la música popular chilena, con interpretaciones textuales contrapuestas. Resulta pertinente señalar que su génesis está pensada para la interpretación de voces femeninas, lo cual provoca un nuevo vuelco simbólico para su correcto análisis temático. De este modo, no es un hombre quien habla golpeadamente menospreciando a una mujer, sino una mujer interpretando enfurecida los pensamientos y comportamientos ejecutados desde del machismo y el maltrato.

Este trabajo fue incluido más tarde en el disco *Corazones* (1990) de Los Prisioneros. Posteriormente, la canción “Noche” fue grabada por Cecilia Aguayo y utilizada para el video *Antología* (1991) de Los Prisioneros, de Cristián Galaz, mientras la versión acústica de la canción “Paramar” también fue incluida en la interpretación de Cecilia.

Algunos registros sonoros realizados por Jacqueline Fresard y Jorge González fueron la balada “Pendiente fuerte”, grabación inédita de 1987²⁸², además de la canción “Palabras Altaneras” de la obra *Antígona*, performance dirigida por Vicente Ruiz. También se tiene registro de la canción “Volar”, del primer disco solista de González, además de una versión de “Por qué te vas” de la cantante inglesa Jeanette²⁸³.

²⁸¹ Conversación con la autora [may. 2012].

²⁸² F. Stock, *Corazones rojos* [1999]...p. 150.

²⁸³ Conversación con la autora [may. 2012].



De izquierda a derecha: Tahía Gómez, Jacqueline Fresard, Verónica Vega, Cecilia Aguayo, Patricia Rivadeneira, 1986. Archivo personal de Cecilia Aguayo.

Cecilia Aguayo

Cecilia Aguayo, egresada de medicina y estudiante de danza, cuando era parte del elenco fundacional de Cleopatras, comenzó a tocar teclados en los ensayos en la última etapa del proyecto, con una inquietud incipiente por desarrollarse musicalmente, y luego de haber sido una de las principales bailarinas y performers de la época. Había tenido en su infancia dos años de clases de piano y tocaba algo de guitarra. Así, pasó de ser bailarina a ser instrumentista.

Al estar al lado de los músicos en los ensayos, los veía tan relajados tocando, sin tener que decir una palabra. De algún modo, de pronto me vi al otro lado del teclado en unos ensayos, mientras mis amigas no terminaban en ponerse de acuerdo. Era bien chistoso lo dispersas que podíamos ser y en esa dispersión yo me distraje y retomé la música²⁸⁴.

²⁸⁴ Conversación con la autora [may. 2012].



Cecilia Aguayo, 1991.
 Archivo personal de Cecilia Aguayo.

Luego de que Claudio Narea abandonara Los Prisioneros en 1990, Jorge González y Miguel Tapia propusieron a Cecilia que lo reemplazara. Entonces, decidió postergar el ejercicio de la medicina, carrera en la cual ya trabajaba, para dedicarse de lleno al rol de tecladista y coros de esa banda. Su arribo fue en tiempos del disco *Corazones* (1990), álbum producido por Gustavo Santaolalla, y que tuvo éxito de ventas en Latinoamérica. Participó activamente como nueva integrante, y acompañó a Los Prisioneros en una extensa gira por Chile y algunos países de Sudamérica. Igualmente quedó registrado el concierto realizado en el Festival de Viña del Mar en 1991, previo a la gira de despedida de la banda por Chile, Bolivia y Perú.



Afiche de Los Prisioneros, ca. 1991.
 Archivo personal de Cecilia Aguayo.

Como tecladista y corista, con un look particular, Cecilia mostró su gran carisma en escena, favorecido por su manejo de la danza, siendo parte de la promoción de la primera producción discográfica de la banda que hacía referencia a la música electrónica y que abandonaba la sonoridad de trío instrumental de bajo, guitarra y batería. Esta nueva búsqueda en la electrónica, que había comenzado años antes en algunas canciones como “Muevan las industrias” o “El baile de los que sobran”, fue criticada por el público tradicionalmente rockero, ya que daba paso a una sonoridad más cercana al synth pop que al rock. Sin embargo, fueron estas canciones las que dieron mayor trascendencia musical al legado de la banda.



Los Prisioneros, 1991.
Archivo personal de Cecilia Aguayo.

Ya arribados los años noventa, retorna el joven coreógrafo y director Vicente Ruiz del extranjero y se monta la obra *Antígona*. En ella actuaban Jorge González como protagonista, Patricia Rivadeneira, María José Levine, Cecilia Aguayo y Jacqueline Fresard, entre otros. Esta obra se presentó en el Teatro Teletón en septiembre de 1991. La obra hablaba de los temas de un país en transición hacia la democracia, y a pesar de la fama de sus actrices y actores, no tuvo el éxito que Ruiz esperaba.



Elenco de *Antígona*: Jacqueline Fresard, Patricia Rivadeneira, Vicente Ruiz, Cecilia Aguayo, María José Levine y Jorge González, 1991.
 Archivo personal de Cecilia Aguayo.

Luego de la disolución definitiva de Los Prisioneros en 1991, el interés de Cecilia por la música la llevó a proponer a Miguel Tapia, su baterista, a formar otra banda. Él estuvo reticente en los comienzos, pero finalmente accedió²⁸⁵. Entre diciembre de 1992 y abril de 1993 se retiraron ambos a trabajar en una casa en la costa nortina de la caleta Los Molles, con algunos equipos suyos y otros prestados por Jorge González, para grabar las primeras maquetas para un disco. Así nació el dúo Jardín Secreto, en 1993, de pop electrónico.



Jardín Secreto, 1993.
 Archivo personal de Cecilia Aguayo.

²⁸⁵ Conversación con la autora [may. 2012].

El primer disco de la banda fue *Jardín Secreto* (1993), editado por el sello Warner, y sus canciones co-creadas por Cecilia Aguayo y Miguel Tapia. La grabación de las bases y sampler estuvo a cargo de Antonio Monasterio, la grabación vocal de Juan Carlos Duque, la producción musical fue de Miguel Tapia, Cecilia Aguayo y Duque. El disco fue mezclado en Estudio Master por Óscar López, con los asistentes Mauricio Acuña, Daniel Parra y Marcelo Galaz, y la edición digital de Miguel Serrano en Estudio Konstantinopla. La producción ejecutiva del disco fue de Óscar Larraín, último mánager de Los Prisioneros, mientras la fotografía estuvo a cargo de Verónica Quence, con la dirección de arte de los mismos integrantes de la banda.



Carátula de *Jardín Secreto*, Warner, 1993.

Su primer single, “No llores”, fue acompañado de un videoclip en blanco y negro dirigido por Jacqueline Fresard, mientras el segundo single, “Un lugar”, mostró un videoclip dirigido por Vicente Ruiz y producido y editado por Fernando Valenzuela. Su texto graficaba muy bien la melancolía de una generación marcada por el trauma de la dictadura, escrito por Cecilia, así como su música, teclados, bajo y coros, mientras Miguel elaboró la batería y percusiones. Trabajaron con sonidos de los teclados de que disponían y de bancos de sonidos, lo cual marcó una diferencia con el segundo disco.

“Un lugar” (Jardín Secreto)

Había una vez, en que las cosas bellas, más bellas, estaban prohibidas,
 eran lugares extraños, donde las personas solían pensar.
 Tendré que callar lo que quiero gritar,
 tendré que ocultar lo que quiero decir,
 lo tendré que guardar.
 Era un lugar en que las cosas bellas, más bellas, estaban prohibidas.
 Besar tu boca
 besar tu piel
 besar tus ojos
 besar.
 Tendré que callar lo que quiero gritar,
 tendré que ocultar lo que quiero decir
 lo tendré que guardar.
 Había una vez en que las cosas bellas, más bellas, estaban prohibidas,
 eran lugares extraños, donde las personas solían pensar,
 amar, besar, oler, tocar, mirar tu piel
 amar, besar, sentir, mirar, tocar tu piel
 amar, besar, sentir, mirar, rozar, oler
 besar tu piel.

Esta canción fue promocionada como single por el sello Warner. Junto al dúo tocaba una banda formada por Robert Rodríguez, proveniente de la Banda 69, y Fernando Fuentes. El tercer single lanzado por la banda fue “Sueños de colores”, producida en estilo Eurodance, escrita por ambos autores, y donde participó como invitado Jimmi Fernández de la banda La Pozze Latina. Sin embargo, las ventas de este primer disco no fueron satisfactorias para el sello. Cecilia afirma: “en cierto sentido, cuando salió nuestro primer disco era la época grunge y era difícil hacer un disco así en ese momento. A nosotros nos conviene que esté de moda el techno (...). Nosotros estamos haciendo lo que hemos hecho siempre”²⁸⁶. “El primer disco no cumplió con las expectativas del grupo”, señala Miguel Tapia en una entrevista²⁸⁷. Hoy Cecilia opina que en esa época “aún no estaban preparados para componer y que hacer una buena canción era bastante más difícil de lo que creía”²⁸⁸. A esto se suma el prejuicio al cual se vieron sometidos por su condición de ex prisioneros²⁸⁹.

²⁸⁷ M. García [1997]. “Entrevista a Jardín Secreto”...s.p.

²⁸⁸ Conversación con la autora [may. 2012].

²⁸⁹ Conversación con la autora [may. 2012].



Carátula de single *No Llores*, 1993.
 Archivo personal de Cecilia Aguayo.

Para Cecilia el paso de Cleopatras a Los Prisioneros significó una serie de cambios a nivel laboral, principalmente por su emigración desde el circuito underground santiaguino hacia la figuración pública, las giras internacionales, ensayos intensos y remuneraciones. Por su parte, la transición desde Los Prisioneros a su proyecto Jardín Secreto fue también significativo para ella.

Un cambio de roles obviamente hubo, ingresé a un proyecto [Los Prisioneros] que ya existía, donde todo estaba listo y funcionaba en grande, sólo debía tocar teclado y dejarme querer. Me sentía muy cómoda de esa forma. No me enrollaba en nada estar tocando canciones que no eran mías, ni de la perspectiva de que siguiera siendo así en un futuro disco. Después en mi proyecto todo había que hacerlo, era un rol que exigía mucha voluntad y acción, no era sólo hacer canciones. Y si era algo así como líder, era porque era necesario, era la que tenía más pila, pero como rol realmente me daba lo mismo...²⁹⁰.

El segundo disco de Jardín Secreto, *El sonido de existir* (1997), edición independiente, mostró un sonido diferente al primero, siempre con el Techno Pop como base, pero con una atmósfera electrónica más experimental. Cecilia y Miguel invitaron a participar a **Dandy Jack**, seudónimo de **Martín Schopf**, radicado en Alemania hacía décadas y uno de los impulsores del movimiento electrónico en Chile, en el rol de productor musical adicional.

²⁹⁰ Conversación con la autora [may. 2012].

La grabación, así como parte de la síntesis de sonidos, fueron realizadas en el Estudio Laboratorio por Antonio Monasterio. La mezcla y mastering fueron realizados en el mismo estudio por Tobias Freund, y el diseño por Linger Decoree (Uwe Schmidt), con fotografías de María Paz Rivera. La diferencia principal entre ambos discos se dio a nivel de la síntesis y procesamiento de los sonidos, dando muestras de la distancia de cuatro años de tecnología entre ambas producciones.

En este disco se incluyó también una versión de “El Albertío”, de Violeta Parra, por interés de Cecilia, con la colaboración de Jorge González. Esta versión presentó una visión electrónica pionera acerca de la música de Violeta, que en voz de Cecilia adquirió una nueva lectura sobre el folclore en su forma electrónica contemporánea, en una propuesta de alta calidad musical. Siempre dentro del ámbito de la electrónica, Cecilia afirma: “Yo creo que hacer música con máquinas y con los medios que existen ahora te permite hacer desde Chile la misma música que puede estar haciéndose en Japón o en cualquier parte del planeta. Hay una suerte de sincronía que hace que la gente no esté trabajando cosas tan diferentes (sic)²⁹¹.”

De este disco se lanzó el single “Contigo y las flores”, junto a un videoclip dirigido por Charly Varas. A pesar de las buenas críticas al disco, éste no fue promocionado ni distribuido a las disquerías. Carlos Fonseca, entonces director de EMI, sello distribuidor del disco, se retiró del sello y fue reemplazado por Alejandro Sanfuentes, ex manager de La Ley. Esto marcó el desligamiento de la banda del sello, a partir de lo cual el dúo centró su actividad en los conciertos en vivo, a cargo de la gestión Cecilia. Luego de unos meses la gestión quedó en manos de Miguel, lo cual significó el fin paulatino del proyecto. Jardín Secreto duró hasta el año 1998.

²⁹¹ M. García, op. cit. s.p.



Cecilia Aguayo, ca. 1998.
 Archivo personal de Cecilia Aguayo.

De su experiencia en una de las bandas más importantes del rock chileno, envuelta en un ambiente mayoritariamente masculino, Cecilia narra lo siguiente:

Fue curioso lo que me pasó con dos periodistas. Me dijeron que ellos me preferían cuando yo estaba detrás de Jorge y Miguel, que no les gustaba que yo tomara las riendas del asunto, es decir, les gustaba en un rol clásicamente femenino, pasivo. Pero curiosamente esas personas fueron parte de quienes no aprobaban que una mujer estuviera en Los Prisioneros (...). Decían que na que ver que una mina entrara al grupo. Pero en general no sentí discriminación por parte de los músicos, al contrario, sentí respeto, buena onda, en ningún momento sentí un desdén de parte de ellos²⁹².

En respuesta a algunos escritos que han acentuado el aspecto profundamente discriminador y machista del líder prisionero Jorge González²⁹³, Cecilia señala lo siguiente:

Él escribió canciones para ser interpretadas por un grupo de mujeres, y además “Corazones Rojos”, canción antimachista magnífica, que critica crudamente la situación de la mujer. Me invitó a mí a ser parte de un grupo tradicionalmente masculino a pesar de los resquemores que pudiera haber, y no sólo eso, sino que respetó mi estilo. No hay que confundir celos adolescentes con machismo²⁹⁴.

²⁹² Conversación con la autora [may. 2012].

²⁹³ Me refiero específicamente a la biografía de Los Prisioneros realizada por Fredy Stock, *Corazones Rojos* ya mencionada.

²⁹⁴ Conversación con la autora [may. 2012].

Cecilia retomó su carrera en la medicina, actualmente en receso, y se ha mantenido cercana a la música electrónica en su familia, establecida junto al músico alemán Uwe Schmidt (Sr. Coconut, Atom, Surtek Collective).

Las hermanas Arbulú

La exitosa y mediática banda La Ley dejó bajo tierra sus inicios de bajo perfil en el underground santiaguino. La Ley había comenzado con una mujer en la voz principal: Lucía “Shía” Arbulú. Coti Aboitiz en los teclados y Andrés Bobe en guitarra habían entablado este proyecto en 1987. Bobe, por su parte, había participado también de Paraíso Perdido, banda que formó junto a Luciano Rojas y Javiera Parra en 1985.

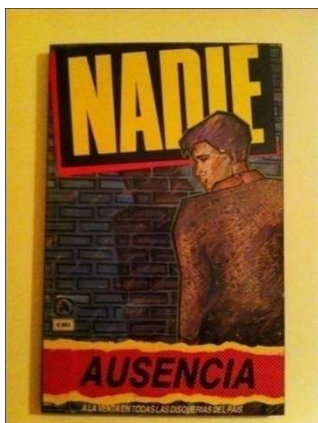


Nadie en programa televisivo *Éxito*, ca. 1987.
Archivo personal de Nadie.

Por su lado, Shía había sido parte de la emblemática banda Nadie algunos años antes, junto a su hermana Isolina, “Soli”, y su hermano Francisco, arribados desde España en esa década. Nadie fue un proyecto que duró dos años y que publicó un disco, *Ausencia* (1987), bajo el sello Fusión de Carlos Fonseca. Su single “Ausencia” fue incorporado a la parrilla radial, y sus coros femeninos característicos marcaron un estilo reconocible de la banda que le dio difusión en el circuito, hasta llegar a ser convocada para el Festival de Viña del Mar en 1988.



Nadie, 1986.
 Archivo personal de Nadie.



Carátula de *Ausencia*, 1987.
 Archivo personal de Nadie.

La performance de Shía con la canción “Yo quiero ser modelo” mostraba el carisma de esta española en escena, influida por músicas ochenteras como la gran Siouxi and The Banshees. El texto de esta canción mostraba su visión irónica acerca del rol femenino y la autonomía de las mujeres: “*Yo quiero ser modelo, no me importa que me usen, no me importa que me abusen*”. Esta canción fue de autoría de Soli, quien señala respecto del género: “Es verdad que siempre me ha molestado la excesiva sexualización de las mujeres en la música”²⁹⁵. Y afirma acerca de la época:

Fue una época curiosa donde es cierto que casi no había mujeres en el panorama musical. Yo siempre sentí que nos trataron muy bien el resto de músicos, quizás por lo

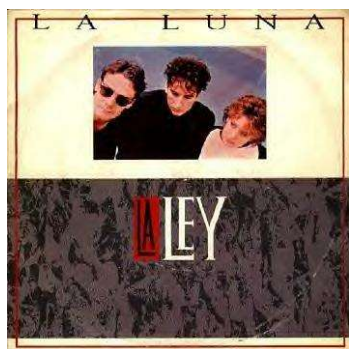
²⁹⁵ Correspondencia con la autora [10 de sept. 2013].

jóvenes que éramos, pero siempre con mucho respeto y cariño. Los medios también nos trataron bien, y supongo que al ser tan jóvenes nos trataban más como a niñas que como a mujeres... A nosotras el hecho de ser dos nos ayudó mucho porque siempre tuvimos mucha complicidad²⁹⁶.



Nadie, 1987.
Archivo personal de Nadie.

Si bien Shía participó en la grabación del primer disco de La Ley como trío, que se llamó *La Luna* (1988), no tuvo aparición en el internacionalmente conocido *Desiertos* (1989), ya que regresó a su país natal en 1988 junto a sus hermanos.



Carátula de *La Ley* EP, 1988.
www.fotolog.com/bto_cuevas_1991/52732222.

Otra banda exitosa que tuvo una mujer al frente en la década de los ochenta fue la banda Emociones Clandestinas, oriundos de la ciudad de Concepción, con su cantante y bajista fundacional, Carmen Gloria Narváez, a mediados de la década de los ochenta.

²⁹⁶ Ibid.



Carmen Gloria junto a Emociones Clandestinas, ca. 1986.
Archivo personal de Emociones Clandestinas.



Archivo personal de Emociones Clandestinas.

El circuito de bandas de los ochenta asimiló la presencia de algunas mujeres como instrumentistas, coristas y cantantes, lo cual acrecentó la participación femenina en estos círculos considerablemente respecto de décadas anteriores. Pero indudablemente el aporte de algunas mujeres en esta época no fue exclusivamente escénico o musical, sino que entregaron contenidos políticos significativos de resistencia cultural, siendo ellas principales impulsoras de dichas actividades artísticas²⁹⁷. Por otro lado, su aporte fue significativo en la articulación de la música y el arte como un discurso postmoderno, buscando deconstruir conceptos aparentemente inalterables. Empeñaron gran parte de sus actividades y decisiones al ámbito de la vida cultural, lo cual les adjudicó la condición de rebeldes, extraordinarias y, en ocasiones, “feministas”, al

²⁹⁷ Un interesante trabajo acerca de la “movida” de la época se puede encontrar en el libro de Óscar Contardo y Macarena García. *La era ochentera*, Ediciones B, Santiago, 2005.

romper con el esquema tradicional establecido para las jóvenes de su edad. Por último, las ochenteras realizaron un aporte fundamental a la liberación sexual y a la reformulación del concepto tradicional de familia, estableciendo redes de cooperación colectiva, a partir de las cuales realizaron propuestas artísticas con participación y diversidad.

ROCK Y FUSIÓN

El rock fusión, estilo que busca integrar elementos musicales y culturales contrastantes provenientes de diversas fuentes, unificados en la sonoridad del rock, también ha sido desarrollado en nuestro país en dos posibles vertientes. Por un lado, la fusión latinoamericana, con ejemplos de bandas como Los Blops, Los Jaivas y Congreso, y por otro el jazz experimental, donde destaca el trabajo de la banda Fulano, por nombrar sólo encabezamientos de listas mayores en ambas tendencias. Fulano fue fundada durante los ochenta por una mujer que marcaría la técnica improvisativa y creativa del canto en nuestro país.

Arlette Jequier

Sin duda una de las mujeres más admiradas y vigentes del rock nacional ha sido la cantante, clarinetista y creadora vocal Arlette Jequier. Nacida en Viña del Mar y criada en Temuco, Arlette mostró desde su juventud su vocación musical. Luego de abandonar la carrera de Estadística en la Universidad Austral, decidió moverse a la capital para estudiar Pedagogía en Música en la Universidad de Chile. Esta opción no fue definitiva, duró dos años y medio, dado que no representaba su inquietud profesional, que era cantar. “Cuando estudié Pedagogía en Música fue mi primer acercamiento a lo que es la técnica vocal, porque en ese tiempo, en los ochenta, en Pedagogía se enseñaba canto. Pero en ese tiempo se enseñaba sólo canto lírico. Mis primeras nociones, mi primer acercamiento fue la técnica lírica”²⁹⁸, señala Arlette.

²⁹⁸ Conversación con la autora [jul. 2009].

En esta ciudad conoció dentro de la universidad a Jaime Vivanco y Jaime “Chino” Vásquez, y luego a Cristián Crisosto, con quien estableció una larga relación. Él tocaba en el conjunto Santiago del Nuevo Extremo, grupo universitario de principios de los ochenta, en el cual participaban músicos como Luis Lebert y Jorge Campos, y en Media Banda, de tendencia jazz rock, junto a Guillermo “Willy” Valenzuela. De este modo, en 1983 se forma definitivamente Fulano, precedida por Santiago del Nuevo Extremo y Media Banda, quedando definitivamente Cristián Crisosto y Jaime Vásquez en saxos y flautas, Jaime Vivanco en teclados y piano, Jorge Campos en bajo, Willy Valenzuela en batería, y Arlette en la voz principal. Este sexteto mantuvo su formación original casi intacta durante toda su existencia.



Arlette junto a banda Fulano, 1987.
Fotografía de Jorge Vásquez.

Luego de retirarse de la carrera de Pedagogía en Música Arlette hizo estudios de canto con la profesora Lucía Gana, y luego con Inés Délano, una de las primeras profesoras que realizó un cruce entre el canto lírico y el popular, y formadora de gran parte de las cantantes de rock y pop chilenas. Arlette continuó una búsqueda individual y muy profunda respecto de las posibilidades de su instrumento vocal, de manera intuitiva, y en trabajo de taller experimental con sus compañeros de banda. Sin duda, la experiencia del canto lírico fue provechosa para Arlette, a partir de la cual fundó los cimientos para forjar la técnica específica de improvisación vocal. “Yo tuve una rebeldía a muy temprana edad; el hecho, ponte tú, de decir “la cantante”,

eso tiene todo un estereotipo, hay toda una manera de hacer las cosas, generalmente ligada a la forma canción (...). Yo desde chica siempre sentí la necesidad de salirme de eso”²⁹⁹.

Es así como Arlette construyó una forma de cantar relacionada con las funciones sonoras y comunicativas de los fonemas, la plasticidad del color vocal y juegos entre colocaciones, explotando de este modo el canto en su condición instrumental y en su potencialidad timbrística. Para lograr estos objetivos se transformó en una necesidad observar y escuchar a distintas mujeres en el ejercicio del canto. Referentes como Úrsula Dudziak, Maggie Nicols o Nina Hagen fueron puntos de partida para un nuevo interés acerca de la figura de la frontwoman, que para Arlette se transformó en un proceso creativo, más que técnico.

Yo en los ochenta era bicho raro total, no había mujeres que gritaran tan fuerte como yo (risas) (...). Saqué esa forma de ver al cantante o la cantante, muy ligada a la cosa estética, como tiene que verse, porque si es mujer tiene que ser sensual, agradable. Yo siempre recurrí un poquito a la antidiva, salía con chalecos de lana, con mis lentes, con mi clarinete, bien funcional, casi me iba al chancho³⁰⁰.



Arlette Jequier en show de Fulano, ca. 1985.
Archivo personal de Arlette Jequier.

²⁹⁹ Conversación con la autora [jul. 2009].

³⁰⁰ Conversación con la autora [jul. 2009].

La banda Fulano ensayaba diariamente en una sala ubicada en el Café del Cerro, un importante lugar de la escena musical de los ochenta, en el cual se realizaban conciertos y Jam Sessions con bandas de jazzistas, como el grupo Quilín. Por dos años estos ensayos de Fulano fueron exclusivamente de experimentación y cerrados al público.

Nuestro interés profundo era cómo darle vuelta y encontrar un sonido, no con la premeditación de encontrar una manera o un estilo, no, sino simplemente era experimentar y buscar, a través de una actitud creativa y exponerse (...). Tiene que haber una posición más artística para poder entrar, si no nos quedamos en la forma. ¿Cómo va a ser más importante el disfraz que el contenido? La sensibilidad tiene que salir de adentro hacia fuera de forma natural, no aprendida³⁰¹.

Luego de conformarse como taller de experimentación, Fulano se estrenó oficialmente en 1986, en un concierto en el cinearte Espaciocal de Vitacura. El primer disco editado, *Fulano* (1987), mostraba una gran distancia con lo que se estaba desarrollando paralelamente en Latinoamérica dentro del pop, new wave y música con influencias del folclor. En un casete con siete canciones, grabado en Filmocentro, presentaron una sonoridad de fusión experimental que tomó ritmos originarios de América, superpuestos con elementos del jazz y un fuerte énfasis en el trabajo improvisativo. Por otro lado, el trabajo textual se hizo parte de los procesos musicales, tomando una relevancia, además de sus contenidos, en sus posibilidades formales fonéticas y lingüísticas. Es así como se encuentran textos fonéticos, sin palabras, y otros relacionados con juegos de palabras, ironías, cambios de sentido y figuras simbólicas:

“Fulano” (Fulano)

Vamos mi amor a recorrer la playa,
Vamos mi bien, chupa la papaya.

Cantada por una voz masculina, la voz femenina de Arlette responde enfáticamente a esta proposición con un canto de fonemas. Este contrapunto está yuxtapuesto con las intervenciones históricas del saxofón, que se inserta en un diálogo frenético. La canción “Maquinarias”, escrita por Crisosto, era un tema dedicado a la escuela filosófica alemana, la Gestalt de Perls. La mecánica de esta tendencia retrata muy transparentemente cómo funcionaba

³⁰¹ Conversación con la autora [jul. 2009].

la música de Fulano: una provocación inicial, el movimiento, el desajuste y el calce final³⁰². En otras palabras, Fulano iba a la esencia del montaje de la música, desarticulando sus parámetros referidos a la linealidad temporal y las estructuras predefinidas, lo que provoca el desajuste auditivo-psicológico del auditor. No está de más agregar que Perls era un acérrimo anarquista.

El segundo álbum, que fue un disco doble, se llamó *En el búnker* (1989) e insistió en esta postura musical, pero esta vez al servicio de un discurso de resistencia frente a la situación política de la época. Editado por sello Alerce, el nombre del álbum y sus canciones, en el claro ejemplo de “Adolfo, Benito, Augusto y Toribio”, nombres de dictadores y militares de la época, mostraban un lenguaje simbólico e indicial respecto de este tema, que resultó de poco interés para las oficinas de censura, quienes no repararon en el peligro de su mensaje. “Antes era mucho más urgente, había un sentido de generación. El hecho de estar en un gobierno militar hacía mucho más evidente el asunto. Había un sentido de lucha, de rebeldía, frente a esta cuestión que nos agobiaba, que no podía ser”³⁰³, señala Arlette.

Similar a la música de estructura libre de Frank Zappa de los ochenta, con influencias del jazz pero con timbres experimentales del rock, con pasajes de virtuosismo, recitados, canto desgarrado y un fuerte énfasis en las diversas posibilidades de expresión musical y textual, Fulano ha sido uno de los proyectos chilenos de rock fusión más admirados por la escena musical. Sus características polirritmias, el uso poco convencional de las tonalidades e improvisación hicieron gala desde sus inicios de la calidad de sus integrantes como creadores, instrumentistas y como ensamble sexteto, esto acompañado de un discurso político significativo.

El tercer disco de Fulano, *El infierno de los payasos* (1993), presentó un trabajo sobre la forma canción, incluida la musicalización de un poema de Vicente Huidobro. También grabado en Filmocentro, llevaba los singles “Basura” y “Lamentos”, y llevó el único videoclip de la banda. Este presentaba en su formato visual la idea del collage, que al igual que la música, deconstruía el aspecto lineal de la sucesión temporal. La ausencia de otros videoclips refleja el

³⁰² “Fritz Perls”, http://es.wikipedia.org/wiki/Fritz_Perls

³⁰³ Conversación con la autora [jul. 2009].

bajo perfil que mantuvo la banda respecto de los medios, tocando dentro de circuitos cerrados, pero con público numeroso, y manteniéndose al margen de la exposición mediática.

Luego del tercer disco ingresa a la banda el baterista de la banda Congreso, Raúl Aliaga, en reemplazo de Willy Valenzuela. Con él grabaron en 1997 su cuarto disco, *Trabajos inútiles*, del cual se conoció su canción “Arañas en el tribunal”, de pulso lento, y en la cual Arlette canta líneas melódicas con notas largas, lo que permitió encontrarse con una emisión diferente al usual en ella, casi siempre en ausencia del texto explícito. Una vez más, Arlette ponía en evidencia las posibilidades creativas del canto y su versatilidad como instrumento.

Después de grabar en 2002 su disco *Fulano vivo* (2004), en 2003 Jaime Vivanco falleció repentinamente. Su muerte, un golpe para sus amigos y colegas, marcó una pausa por seis años para la banda³⁰⁴. Entonces, sus integrantes comenzaron a entablar proyectos por separado. En esta época Arlette y Crisosto forman junto a su hija Regina el proyecto Mediabanda. Siempre dentro del ámbito de la fusión, Mediabanda tomó cumbias, rumbas, jazz, pop, música atonal, reggae, música instrumental y rock en manos de una numerosa banda joven. Dos discos han retratado el proyecto, *Entre la inseguridad y el ego* (2004) y *Dinero y terminación nerviosa* (2007). La banda ha sido premiada y ha tenido giras internacionales, alcanzando un gran prestigio. En la misma línea, Arlette señala: “somos fusión y fusión significa tener una cabeza distinta, no es solo rock o reggae o balada, es otra cosa, es abierta, es utilizar herramientas, el modo es libre, dentro de los márgenes, obviamente (...). Admiro la búsqueda de la música como un lenguaje de comunicación”³⁰⁵.

Respecto de temas relacionados con el género y la música, Arlette pone énfasis en el prototipo social de la cantante como representación de la feminidad en la música:

El tema de las mujeres en el arte se viene discutiendo hace mucho rato, pero hay que entender que es un tema cultural, no creativo precisamente (...). Se sugería que el hombre era más creativo que la mujer, y yo decía “de dónde, loco; qué te pasa”. O sea, si hay alguien creativo es la mujer; hemos aprendido a diversificar a un nivel extraordinario, y ahora el hombre se ve enfrentado con esa posibilidad de

³⁰⁴ En 2009 Fulano decidió celebrar su aniversario número 25, para el cual llamaron a Felipe Muñoz para reemplazar a Jaime Vivanco en los teclados.

³⁰⁵ Conversación con la autora [jul. 2009].

diversificación, de un hombre mucho más focalizado, y están desesperados, yo sé (risas). Chile es un país absolutamente machista. Obvio que de las generaciones nuevas no se puede decir lo mismo y tampoco algo muy distinto, nos falta mucho³⁰⁶.



Arlette Jequier, ca. 2000.
Archivo personal de Arlette Jequier.

Respecto de su trabajo durante dos décadas en un mundo mayoritariamente masculino, Arlette señala: “El hecho de haber estado en Fulano significó para mí que nunca tuve que dar explicaciones; yo tenía mi grupo, lo que es una bandera muy potente, y el hecho de hacer lo que hacíamos era bien fuerte igual”³⁰⁷. Y concluye acerca de su rol de género:

Era mi intención que a la cantante no se la viera en ese papel, que estás al centro de la foto, que eres glamorosa, linda, esa cosa tan proteccionista, que la mujer tiene que ligarse a lo agradable y a lo decorativo. Entonces, yo por eso quería sacarla de eso, y llevarla al plano funcional, al plano netamente musical, profesional. Como cantante y como clarinetista, yo quería ir más allá. Hombre o mujer daba lo mismo. La música era lo importante. A eso yo apelé, buscando lógicamente una manera de cantar muy particular que con el tiempo fui profundizando desde mi visión como mujer³⁰⁸.

³⁰⁶ Conversación con la autora [jul. 2009].

³⁰⁷ Conversación con la autora [jul. 2009].

³⁰⁸ Conversación con la autora [jul. 2009].

ÉPOCA DE TRANSICIÓN³⁰⁹

Para la música nacional los inicios de la postdictadura, período que comienza el 11 marzo de 1990 con la elección del presidente Aylwin, representó un lapso de menor producción discográfica, en contraste con el boom que había tenido lugar algunos años antes. Así, a fines de los ochenta la situación de la industria provocó que pocas bandas fueran financiadas por empresas multinacionales y nacionales. Se editaron bandas como La Ley y Los Tres, mientras nace Lucybell, luego de la disolución definitiva de Los Prisioneros, en 1991. Las cuatro “L” del rock masculino chileno.

No obstante, hubo una cantidad considerable de actividades relacionadas con el rock, en una apuesta por retomar abiertamente las actividades culturales acontecidas restrictivamente durante dos décadas. De este modo, a partir de 1990 varios lugares capitalinos comenzaron a mostrar bandas nacionales en vivo, como Casa de la Constitución en barrio Bellavista en Santiago, donde se exhibía videos de conciertos; el Café del Cerro, en Ernesto Pinto Lagarrigue, que había sido un lugar emblemático en los ochenta, el Teatro Arte Cámara Negra en Antonia López, La Candela, en Purísima, el Instituto Chileno Francés, la Casona San Isidro, el cinearte Normandie, la Casa de los Músicos en Antonia López, Momos, Teatro Tobalaba, la Sala del Ángel, el teatro Imagen en Loreto, la sala Camilo Henríquez en Amunátegui, el Biógrafo, el bar Romeo en Vitacura, entre otros lugares, y los dos lugares más emblemáticos del rock de esta década: la Batuta, en Plaza Ñuñoa y el gimnasio Manuel Plaza.

Durante los noventa arribó al país la importante influencia de las bandas norteamericanas de hard rock como Guns ‘n Roses, de rock alternativo como Red Hot Chili Peppers, el rap rock de Beastie Boys, y los más recientes Rage against the Machine, entre muchísimas otras bandas de tendencias marcadas por el grunge y el hip hop, géneros cultivados en cuna norteamericana, muchas de ellas voceras de un pensamiento anticapitalista que surgió en esta década. Estas y muchas otras bandas marcaron nuevas tendencias en el público rockero nacional, con la implementación de políticas de libre mercado que masificaron su presencia en el país. El primer concierto masivo internacional que se realizó en Chile fue el de Rod Stewart

³⁰⁹ Sobre este período se entrega un panorama general en el capítulo precedente sobre el rock chileno en la postdictadura.

en el Estadio Nacional el 7 de marzo de 1989, evento que dio pie a esta práctica, surgiendo así empresas productoras de eventos musicales a gran escala.

Entre estas bandas, Guns n' Roses sirve para dar pie a temas relacionados con el género, ya que ilustran de un modo interesante un cambio de paradigma entre la década de los ochenta y los noventa respecto de las relaciones de género en la juventud de la época. Canciones como "Back off Bitch", "Pretty tied up", "You could be mine" o "Bad Obsession", entre muchas otras de contenidos relacionados con la misoginia, muestran, de alguna manera, un nuevo lenguaje en las relaciones de género, que por primera vez puso a chicos y chicas de igual a igual, sembrando una nueva forma de sociabilidad entre los jóvenes. Esta forma se extendió como estrategia relacional entre diversos países occidentales, que luego de asimilar los contenidos del feminismo de los años ochenta, pasaron a emplear la igualdad de género entre los jóvenes desde el lenguaje, además de asimilar los logros de la lucha homosexual, por primera vez. Textos como los citados de la banda norteamericana tuvieron una esperable respuesta de proyectos de mujeres que asimilaron este lenguaje en sus discursos musicales en sentido contrario, como veremos más adelante.

Como se podrá observar en las reseñas siguientes, los proyectos musicales de mujeres chilenas en los noventa presentan escasamente temáticas relacionadas con el género, exceptuando las bandas exclusivamente de mujeres, que sí trataron estos tópicos. Como señalan algunas autoras³¹⁰, esto sucedió de manera similar en parte del rock anglosajón, y se debería a que las jóvenes de esta década, además de asimilar tácitamente los logros del feminismo y la igualdad de género, rechazaron el victimismo de algunas tendencias, de las cuales tendieron a desvincularse³¹¹. Esto explicaría la reticencia de las compositoras a tratar temáticas de género en la música.

Paralelamente al desarrollo de la industria, a principios de los noventa en Estados Unidos se generó una nueva instancia femenina dentro del rock dentro de la "subcultura" o espacios fuera del mainstream. En Washington, en 1991, se realizó la primera Pop Underground Convention, en

³¹⁰ Frith y McRobbie [1978]. "Rock and Sexuality"... Ver bibliografía.

³¹¹ A partir de diversas entrevistas realizadas para mi investigación sobre rockeras chilenas, podría decir que el 95% de las entrevistadas que hicieron sus carreras en los años noventa en el país coinciden en rechazar la etiqueta del feminismo y poner el acento en que la discriminación femenina no ha sido un tema relevante para ellas, y que es responsabilidad de las mismas mujeres.

la cual se dio la Love Rock Revolution Girl Style Now, conocida como el Riot Grrrl. Este movimiento se irguió como una fuerte respuesta al machismo inherente a las prácticas en el punk, movimiento que había surgido a partir de 1975 y continuado durante la década siguiente. El movimiento Riot se expandió, por una parte, por la costa oeste de Estados Unidos y, por otra, por el estado de Washington, donde se originó. Bandas como Bikini Kill plantearon un quiebre al integrar en su discurso el mundo lésbico y homosexual, frente a un rock blanco, masculino y heterosexual que había generado una propia hegemonía machista en el rock desde los años setenta. Algunas de estas bandas mostraban textos contra la violencia de género y la segregación.

Las Riot Girls hicieron un llamado enfático a las jóvenes a participar como músicas en la escena Punk, que hasta entonces estaba mayoritariamente gobernada por hombres. Cansadas de hacer de acompañantes y de voces bonitas, tomaron los instrumentos, enseñándose unas a otras por medio de talleres, y publicaron sus ideas en fanzines y revistas autoeditadas. En ellos se cuestionaba el machismo inherente a esta música y se criticó abiertamente sus prácticas discriminatorias. Es por ello que tocar se transformó en un acto político. Bandas de mujeres como Bratmobile, Bikini Kill, Heavens to Betsy, L7, The Spinanes, Mecca Normal, 7 Year Bitch, Frightwig y otras participaron en el primer encuentro, del cual se realizó un compilado discográfico. Incluyeron hombres en sus bandas y abordaron los temas de género desde una mirada lúdica e irónica.

Su actitud transgresora les valió una serie de críticas, que obviamente alimentaron el movimiento feminista. El Riot fue un movimiento criticado por no tratar los temas de la exclusión social de clase y raza y centrar su crítica sobre el género. El Riot colaboró en la apertura del mundo indie norteamericano hacia el rock femenino y gay, lo que les llevó a adquirir el apelativo de “antisociales” o “*brujas que corrompían las mentes de las jóvenes adolescentes*”³¹², con una fuerza de movimiento que llevó a realizar festivales de esta naturaleza por todo el mundo, llamados Ladyfest. Y si bien esta iniciativa no estuvo ni cerca de llegar a Chile en esta década, salvo casos aislados de bandas, tuvo su equivalente diez años más tarde: Femfest³¹³. Sobre éste regresaremos más adelante.

³¹² M. Raha, op. cit., p. 224.

³¹³ Revisese reseña sobre festival Femfest [2000].

Verónica Lazarte y Gisa Vatsky

Si bien la argentina Verónica Lazarte no trascendió como cantante en nuestro país, su participación como frontwoman de la banda noventera Anachena marcó un antes y un después en la historia de esa banda. Formada en 1989, los hermanos Frugone, Pedro y Archie, se habían unido al baterista Francisco Koch, todos provenientes de la banda Viena. Viena había sido parte del boom discográfico de los ochenta, que con su cantante Claudio Millán en la voz principal, se disolvió en 1988, para dar paso a Anachena en formato trío, con Archie Frugone en ese rol. Su primer disco *Anachena* (1989) fue presentado en pequeños escenarios y grabado independientemente en el Estudio A con Caco Lyon y Jorge Esteban. Luego Oscar Sayavedra, como parte de la transnacional BMG, compró el disco, fue remasterizado y se grabó cuatro temas nuevos con el baterista Juan Patricio Fuenzalida, quien tomó ese lugar definitivamente a la salida de Koch. Las presentaciones en vivo fueron realizadas por el productor Jorge Esteban junto al sonidista Alex Woodroffe, e incluían un ensamble de bronce. El single “Lucero”, del primer disco, mostraba claramente las influencias del movimiento new wave, característica de las bandas latinoamericanas de la década anterior. Esta estética quedó plasmada en el primero de los dos videoclips realizados para la canción. En su versión más reciente, de 1993, se mostraba la participación de la “taquillera”³¹⁴ Cecilia Amenábar, performista de fiestas Spandex de la época, y fue dirigido por Germán Bobe, realizador audiovisual.

Las Prometidas

En 1992 Verónica Lazarte junto a Silvia Malloca, ambas argentinas, entablaron junto a Archie Frugone un proyecto que se llamó Las Prometidas, el cual presentaba un show de tendencia hardcore y exhibicionista, y que se presentó en discotecas como Neo, en plaza San Enrique y La Batuta.

Ambas bailarinas pasaron a formar parte de Anachena. Verónica quedó como voz principal, y al tiempo Silvia emprendió viaje a Mallorca como cantante de tango. Así, la banda

³¹⁴ En Chile, durante los años ochenta y noventa, se utilizó en la jerga juvenil el adjetivo “taquillero” o “taquillera” como sinónimo de alguien o algo popular.

toma forma de cuarteto con voz femenina. El segundo disco *Exhibition* (1991), editado por el sello BMG, ya presentó esta nueva formación marcada por el carisma de Verónica en escena. Sus movimientos persistentes y amplios mostraban una gran capacidad expresiva. En 1994 Pedro Frugone se retiró, entre otros motivos, por su posicionamiento como guitarrista de la banda La Ley, en reemplazo del accidentalmente fallecido Andrés Bobe. Así ingresa Manuel de Juan a la guitarra, quien formará parte de la banda La Dolce Vita, y Verónica se mantuvo en la voz principal.

El tercer disco que vino de esta tercera etapa de Anachena, sin Pedro Frugone, fue *Sicobélica* (1995), de edición independiente. Sin demasiada difusión, la banda continuó activa hasta 1996, cuando Archie Frugone se fue a vivir a Estados Unidos, donde permanece hasta hoy junto a Koch, ejerciendo en la banda Silvestre en ese país. En Silvestre ha participado también Gisa Vatchky en coros, quien vive en California. Verónica volvió a su país natal, sin dar rastros de haber retomado carrera junto a estos músicos.



Verónica Lazarte junto a Anachena, 1995.

Silvia Malloca, luego del proyecto Las Prometidas, formó junto al baterista Juan Patricio Fuenzalida la banda Sour, que cultivó la estética del glam con sonidos del pop. Con secuencias electrónicas elaboradas por el baterista y la interpretación vocal de Silvia surgió el primer disco de la banda *Sour* (2000), editado independientemente. Juan Patricio realizó además el diseño de este disco. Luego de grabar su primer videoclip, en una presentación en La Batuta, éste se perdió sin ser recuperado. En la banda en vivo participaron algunos músicos como Stevenson, Camilo Bianchi y Jimi Frazier.

Después del año 2000 Silvia estructuró un proyecto de tango con un bandoneonista, que se presentó en el café El Patio en Providencia, y luego emprendió viaje hacia Ibiza, donde reside actualmente como terapeuta masajista y entrenadora personal.



Silvia Malloca junto a Sour, ca. 2000.
Archivo personal de Sour.

De Gisa Vatsky cabe señalar que su nombre no ha tenido la merecida circulación en nuestro país. Gisa fue corista en Anachena y una serie de grabaciones de bandas chilenas, y luego acompañó a La Ley en sus giras y grabaciones. Su participación en La Ley fue extensa, viviendo junto a ellos los momentos estelares de la banda.



Gisa Vatsky junto a la banda TNT, ca. 1993.
Gentileza de Alex Woodroffe.

Mezcla de italo-suizo y germano-británica, Gisa es compositora, guitarrista y cantante. En el ámbito del canto se ha especializado como corista profesional. Como tal ha trabajado fuera de Chile en diversos proyectos de altísima gama en inglés y español, como Enrique

Iglesias, Plácido Domingo, Melissa Etheridge, Luis Miguel, Francis Rocco Prestia, J. Mathis, Perry Farrell y Christian Castro, entre otros.

En los últimos años ha emprendido proyectos creativos, en los cuales se puede apreciar la influencia del rock norteamericano de bandas como Heart, Suzanne Vega, Melissa Etheridge, Cindy Lauper, entre otras. Su música muestra también influencias de compositoras como Nina Hagen y Kate Bush. Ha tenido diversas bandas, como Oliva, junto a Francisco Koch, y su proyecto actual, Gisa.

En 2007 fue invitada como solista para publicar un disco de heavy rock con un proyecto llamado Indigo Dying, entre cuyos invitados están Michael Kiske de la banda metalera Helloween. Este disco ha sido publicado en Japón y Europa, y muestra otra nueva faceta de la versatilidad de esta cantante.



Gisa Vatecky, ca. 2000.
Archivo personal de Gisa Vatecky.

Otra cantante de la época fue Alba Salamina. Ella, al igual que Gisa Vatecky, ha concentrado su carrera musical en el canto, en diversas instancias. Nacida en Santiago, de padres italianos, estudió canto con diferentes profesoras como Nora López, en técnica lírica, e Inés Délano, en canto popular. Participó como cantante de la banda chilena Jaque Mate en 1987, para lanzar tres años después una carrera como solista, que fue promocionada por diferentes países de Latinoamérica. Así, en 1990 obtiene el premio a la mejor voz de rock femenino de Chile. Participó en diversos proyectos como cantante, y grabó las canciones principales para las teleseries *Pampa Ilusión* y *Tentación*, en 1994. En los 2000, Alba se integra a gran diversidad de proyectos musicales, como Figa, de música alternativa; el de Acid Jazz, Jazz Eterno, y Sudtangó, de tango electrónico. Pero sin duda el proyecto que la sitúa como una

potente cantante de rock es Raising Days, proyecto estadounidense de rock progresivo, donde muestra su fuerza y talento vocal. Paralelamente hizo estudios de etnomusicología en el canto en la Universidad de Génova, Italia, con lo cual acrecienta su interés en el folclore.

También de esta época destaca Catalina Telias, quien fuera cantante en una etapa de La Banda del Gnomo, banda formada por Ignacio Elordi, Pablo del Real, Rafael Guiñez y Enrique Olmedo, a comienzos de los ochenta. Esta fue una banda de rock progresivo al estilo de la banda británica Jethro Tull. En ella también participaron Tan Levine, Óscar Pérez, Marcelo Meneses y Luis Varas. Catalina Telias comenzó una carrera solista, con la cual participó en festivales nacionales e internacionales. Uno de sus conciertos fue en el Café el Cerro el 23 de agosto de 1989. Hizo diversas publicaciones, como *Blues del Paseo Ahumada* (1989) por EMI, en la cual interpreta composiciones de Scottie Scott y de ella misma. Luego hizo una carrera en televisión, en diferentes instancias durante los noventa.

Hacia 1989 también se puede encontrar otros proyectos con participación de mujeres, como lo fue el de Luz Croxatto junto a Rudy Wiedmeier en la musicalización de poesía, además de otras actrices que han incursionado en la música.



La Banda del Gnomo en televisión, ca. 1989.

SEGUNDA PARTE

Rockeras chilenas en postdictadura (1990-1998)

Mientras la transición desde la dictadura militar de Pinochet hacia la democracia significó una puesta del foco en prioridades políticas urgentes, como fue la primera elección presidencial llevada a cabo en diciembre de 1989, la postdictadura entregó un contexto económico que permitió la preparación y el desarrollo de un boom discográfico que aconteció a mediados de la década de los noventa, impulsado por los sellos transnacionales consolidados en sus filiales en Chile³¹⁵, y algunos sellos nacionales que en estos años no quisieron quedarse atrás.

Si bien el interés por la música interpretada por mujeres existía sostenidamente desde los comienzos de la industria discográfica mundial³¹⁶, como se ha podido observar en secciones anteriores de este escrito, lo cual fue relevante para el crecimiento económico de esta industria, la llegada de los noventa trajo consigo un alza y giro en el interés por proyectos musicales de mujeres. Mientras las bandas de mujeres, a diferencia de la música con voz femenina, habían desarrollado desde los años sesenta un camino dentro del underground y espacios alternativos al mainstream, muchas de ellas sin llegar a ser discografiadas, la imagen femenina dentro de la industria comenzó a tomar una nueva forma en los años noventa.

La característica del giro que se dio en estos proyectos discográficos se manifestó en una nueva generación de cantautoras instrumentistas angloparlantes liderada por nombres como los de Alanis Morissette, Fiona Apple, Shirley Manson, Joan Osborne, entre muchas otras. Estas creadoras y figuras mediáticas perfilaron un nuevo tipo de mujer “enrabiada”, quienes entregaban una opinión sobre diversos temas de manera provocativa, con un lenguaje directo y

³¹⁵ Revítese capítulo “El rock en Chile en la postdictadura” para mayor información sobre dinámicas e industria del mercado musical en la década de los noventa.

³¹⁶ Las primeras grabaciones realizadas en Estados Unidos por una persona afroamericana fueron realizadas por la cantante de blues Mamie Smith en 1920. En Chile, las hermanas Ubilla y La Chilenita grabaron para el sello Víctor en la década de los años treinta, además de Pilar Arcos en esos años. Luego, la chilena Nadia Milton grabó en 1960 una de las primeras canciones representativas del rock & roll nacional para el sello RCA. Entre los años veinte y sesenta la presencia femenina en la discografía mundial mantuvo un protagonismo invariable.

personal mediante el cual diversificaron el discurso de la música femenina que se había discografiado hasta entonces. Estas chicas podían hablar golpeadamente acerca de su rabia o desprecio hacia sus padres, la sociedad, los políticos y otros tópicos de descontento de la juventud, temas que hasta entonces representaban un discurso masculinizado proveniente de la revolución juvenil que dio paso a los orígenes de las manifestaciones musicales rockeras. Esta actitud radical, al ser avalada por la industria³¹⁷, representa un cambio de paradigma fundamental para la localización de nuevos tópicos del género en la música en esta década.

Además de las ya nombradas, algunas figuras femeninas emblemáticas que colaboraron en este cambio de paradigma fueron Linda Perry, de Four non Blondes; las hermanas suecas Linn y Jenny Berggren de Ace of Base; la irlandesa Dolores O’Riordan, de The Cranberries; Shirley Manson, de Garbage; Tracey Thorn, de Everything but the Girl; Gwen Stefani, de No Doubt; Bjork, y muchas cantantes de otros géneros, como Sade. Ellas, al igual que sus predecesoras, tuvieron una difusión mundial y se irguieron con éxitos radiales, generando millonarias ganancias a la industria discográfica. A Chile, varias bandas femeninas y cantantes, que no necesariamente fueron tocadas en las radios nacionales, llegaron a través de los discos importados y videoclip que comenzaban a exhibirse a través de canales especializados. Algunos ejemplos como la hipopera Queen Latifah, las rockeras Suzie Quatro y Pj Harvey, entre muchas otras, también incentivaron un público mixto juvenil, mientras surgen bajistas destacadas que se transformarán en íconos representativos de esta década, como veremos más adelante.

Esta nueva actitud femenina, desarrollada en el seno de la industria musical, puso en jaque a un tipo de música cantada por mujeres y destinada al público femenino, que se discografió fuertemente en Estados Unidos y Latinoamérica durante la década de los ochenta. Este movimiento industrial colocó dentro de la radiodifusión mundial la nueva balada romántica en inglés y español. Entre sus representantes mundialmente conocidas, en la música angloparlante de los ochenta, el género se vio representado en cantantes como Whitney Houston, Celine Dion o Mariah Carey. En el mundo latino cantantes como Ana Gabriel, Marisela, Daniela Romo y otras de fama mundial fueron rostros de este movimiento discográfico de la balada romántica para el público femenino. En Chile, la contundente voz de

³¹⁷ M. Raha [2005]. *Cinderella's Big Score...*p. 223.

Myriam Hernández la situó tempranamente como una de las cantantes más trascendentes del género, y como iniciadora de una extensa tradición de baladistas nacionales. La rama femenina de la balada romántica de los ochenta y noventa centraba sus temáticas en los problemas amorosos y la soledad. Algunas autoras señalan que esta música situó a las mujeres en lo subalterno, la dependencia y la victimización, lo cual habría sido cuestionado por otras mujeres desde temprano³¹⁸. Además de la temática amorosa común, la perspectiva introspectiva de sus hablantes reafirmó de algún modo el contexto privado para las mujeres, junto con un sitio de dependencia y jerarquía patriarcal.

LAS CHILENAS

En Chile, en el rock y el pop de los noventa algunos proyectos nacionales dejaron ver nuevos rostros profesionales en la música. Los proyectos liderados por mujeres fueron valorados positivamente en ranking de votación popular, como se puede observar entre los discos chilenos más vendidos por la Feria del Disco hacia diciembre de 1995. Entre los más solicitados figuraba *Esperando nada*, de Nicole, en tercer lugar, junto con Los Tres, La Ley e Illapu como bandas chilenas³¹⁹, mientras el ranking “Tus Diez” de *Rock & Pop*, de noviembre de 1995, ponía como número uno al conjunto vocal masculino británico Take That, seguido por Javiera y Los Imposibles con “Te amo tanto”, y “Día cero”, de La Ley³²⁰. Hacia junio de 1996 Javiera Parra continuaba liderando las solicitudes de singles y álbumes³²¹. Estos datos sobre consumo de música en los jóvenes, al final de un año crucial para la industria musical nacional, reflejan la presencia femenina en los intereses musicales del movimiento discográfico y del público de la década.

³¹⁸ G. Gaar [1992]. *She's a Rebel...*p. 323.

³¹⁹ “Ranking: esa gente detrás de tus oídos” en revista *Rock & Pop* N° 19 [1995]...p. 14.

³²⁰ Ibid.

³²¹ “Rankings. Esa gente detrás de tus oídos” en revista *Rock & Pop* N° 25 [1996]...p. 20.

HEAVY METAL, ROCK Y PUNK

La consolidación del movimiento metalero durante los primeros años noventa, que se había forjado desde la década de los setenta con el hard rock de bandas como Tumulto, en los ochenta con Massakre, Pentagram y posteriormente Criminal, fue sumando a la escena rockera nacional una gran variedad de estilos, que terminaron por crear un circuito metalero considerable en el país, y que ha tenido figuración mundial hasta hoy. Estilos que van desde el Heavy Metal, pasando por el Speed, el Thrash, el Death Metal, entre varios otros, se distinguen entre sí a partir de parámetros como la velocidad, la colocación en el canto, la afinación, los timbres instrumentales y la utilización de los efectos en los instrumentos.

En este espacio, tanto en Chile como en el mundo, el protagonismo femenino en dichas tendencias resulta interesante. En los primeros momentos del hard rock setentero, la música con sonidos pesados fue asociada a tópicos históricamente masculinizados, como las “tuercas”, el alcohol y la violencia, sobre todo en cuna norteamericana. De este modo, la figura de Janis Joplin marcó un antes y un después para la historia del género, ya que, además de ampliarse las temáticas hacia otros tópicos, esta creadora puso una voz femenina en contextos sonoros pesados, y se irguió, por su compromiso y relevancia musical, como una de las figuras fundantes del movimiento rockero que se encontraba en un momento cúspide de su desarrollo.

Posteriormente, dentro de estilos que surgen de esta tendencia y que derivan hacia sonoridades aún más densas, existe un sinfín de creadoras femeninas que han liderado bandas. Por ejemplo, la presencia femenina en el género del death metal, uno de los estilos más oscuros del género, resulta extremadamente numerosa. Algunos ejemplos de íconos representativos son Angela Gossow, de la banda Arch Enemy, Mía, de la banda Dracena, y algunas bandas femeninas como Matriarch, Promisques, y un largo etcétera. La presencia de las mujeres en el heavy metal y sus derivados es de tal envergadura, que me veo imposibilitada de hacer una

reseña completa al respecto. El trabajo de Robert Walser sobre el tema es un gran aporte para estos intereses³²².

En nuestro país, durante los años noventa y los 2000 ha existido una presencia femenina ininterrumpida en estos géneros, si bien las pocas bandas femeninas que tuvieron alguna figuración no fueron discografiadas ni consideradas para festivales y encuentros. Las revistas sobre música para jóvenes se presentan como las principales fuentes para la investigación. Esto se corresponde con la presencia femenina en los medios como focos de interés popular.

Isis

Isis fue la primera banda femenina chilena de death metal. Fundada en julio de 1988, estaba compuesta por tres chicas: Yasna, Alby y Paula Córdova, estas dos últimas hermanas. Paula, en la voz principal y la composición, tuvo como referente principal al grupo norteamericano Nuclear Death, con su inigualable vocalista Lori Bravo, quien había fundado la banda a mediados de los años ochenta y que marcó un hito en la presencia femenina en este género.

El death metal, un subgénero del heavy metal, se define en su sonoridad como una de las ramas más pesadas y “duras” de este género. Sus características sonoras son definidas por una voz principal emitida de manera gutural y profunda. Una o más guitarras con sonido de distorsión pesada, además de situarse todas las cuerdas en una “sub” afinación (un semitono por debajo de la afinación convencional), se ensamblan con la batería que define pulsos acelerados, apoyados por el uso casi constante del doble pedal, todo lo cual va desarrollando estructuras musicales complejas, con quiebres, detenciones y cambios de tiempo.

El nombre del proyecto fue dado obviamente por la diosa griega Isis, quien representa la fuerza femenina de la fecundidad y el nacimiento, según sus autoras³²³. Esta idea nació de conversaciones con integrantes de bandas cercanas como Necrosis, Dorso y Atomic Agresor,

³²² R. Walser [1993]. *Running with the Devil...* Ver bibliografía.

³²³ Conversación con la autora [jul. 2012].

algunos de cuyos integrantes apoyaron la idea de formar una banda femenina metalera, ya insertos en el circuito emergente³²⁴. “Desde el comienzo la idea era hacer una banda de mujeres, para romper con lo establecido y con el machismo existente en aquella época y en el movimiento. Queríamos demostrar calidad de trabajo, profundidad en las letras y por sobre todo, el nivel de voz de la vocalista”³²⁵, señala Alby. Los textos de sus canciones estaban basados en escritos del famoso autor de cuentos de horror H.P. Lovecraft, siendo su primer clásico “El Horror de Dunwich”, al cual siguieron otros como “Azenath”, “Conde HPL”, entre otros cuentos.

Dentro de esta sonoridad, las hermanas Paula y Alby Córdova destacaron de inmediato, y llamaron la atención del circuito metalero chileno, que comenzaba a consolidarse. La calidad vocal de Paula les valió un lugar en esa escena y el apoyo de otras bandas. Sin embargo, en la conformación de la banda nunca les fue posible encontrar una baterista mujer, por lo cual convocaron a Pato Leiva, entonces baterista de Atomic Agressor, quien se transformó además en el asesor musical de la banda. En una entrevista que dan las chicas a revista *El Carrete*, a raíz de ese mega concierto, señalaban: “Es muy difícil encontrar a una mujer (baterista) que toque el tipo de música que nosotras hacemos. Hay que tener mucha fuerza para tocar speed y pesado”³²⁶.

Con esa formación se establecieron dentro del circuito emergente, acompañando a bandas consagradas. Algunos episodios que recuerda Alby Córdova dejan entrever las características del circuito de la época: “recuerdo haber salido bañada en escupitajos, que eran una muestra extraña de aprobación o desagrado. Nunca supe. Pero muchos de los músicos reconocidos nos apoyaron y eso avaló nuestro trabajo”³²⁷. Isis se presentó en diversos lugares, como el café El Trolley, el Hoyo, el gimnasio Manuel Plaza y la sala Lautaro, entre otros lugares del circuito rockero. En 1989 realizaron un concierto con las conocidas bandas Massacre, Dorso, Necrosis, Wharpat, Squad, Caos, entre otras.

³²⁴ Conversación con la autora [jul. 2012].

³²⁵ Conversación con la autora [jul. 2012].

³²⁶ Entrevista en *El Carrete* N° 10 [1989]...p. 11.

³²⁷ Conversación con la autora [jul. 2012].

Si bien esta banda se mantuvo activa en el circuito de conciertos, presentándose como Isis o bien por invitaciones de otras bandas a su vocalista, no realizaron registros sonoros. Ensayaban en estudios arrendados, o bien, que les facilitaba el proyecto Semillero Rock, proyecto emprendido por Juan Álvarez en esos años, y que buscaba apoyar a las bandas emergentes. También recibieron el apoyo en instrumentos de otras bandas como Dorso.

A principios de 1990 las dos hermanas Córdova abandonaron el país, lo cual marcó el final de Isis. Respecto de su inserción en el circuito rockero del heavy metal nacional, Alby señala: “Nosotras no teníamos el mismo nivel que todas las bandas, pues habían unas muy profesionales y de altísimo nivel. Nuestro trabajo era menos elaborado musicalmente. Pero lo que perduró y trascendió en el tiempo fue la fuerza femenina, que fue capaz de romper los prejuicios y plantarse en un escenario que hasta ese entonces era sólo privilegio de machos”³²⁸.

En el death metal, a partir de 1998, la banda chilena Allison, formada por las hermanas Bruna, continuó desarrollando este género.

El número 10 de la revista *El Carrete*, publicación chilena juvenil sobre rock, con más de veinte años de existencia, estuvo dedicado a las mujeres en el metal. Lo titularon: “Las Minas del Metal: Lita Ford, Joan Jett, Doro Pesh, Vixen, Femme Fatale” en su portada³²⁹. En el texto central se puede observar el siguiente comentario. Corre 1989:

Hace ya rato que las minitas se tomaron los escenarios. Para el disgusto de los súper machos, recalcitrantes enemigos del poder femenino y para goce de los libidinosos de siempre. Las Vixen, la Lita Ford, las Femme Fatale, la Wendy Williams, la Beki Bondage y la Dorothee Pesh son algo más que sex symbols y un montón de curvas. Y están dispuestas a marcar a fuego y música el metal de los 80³³⁰.

Esta cita nuevamente deja entrever el nacimiento de un nuevo tipo de sociabilidad de género que surgió en los años noventa, referida a la igualdad entre pares. Esto fue poco a poco dejando atrás la figura de la musa inspiradora, descrita en los capítulos introductorios, y motivación principal de esta investigación.

³²⁸ Conversación con la autora [jul. 2012].

³²⁹ Portada de *El Carrete* N° 10 [1989].

³³⁰ *El Carrete*, op. cit., p. 9.

Hacia 1989, otra banda femenina del circuito rockero chileno emergente fue la banda Bismark, que se enmarcó dentro del estilo del glam rock, con su característica sonoridad heavy metal. Su vocalista Damaris Zapata, al igual que Paula Córdova de banda Isis, mostró para la escena nacional una calidad vocal y una actitud que llamaron la atención dentro del circuito. Esta banda ganó el primer lugar de la competencia de bandas, entonces televisiva, *Talento Crudo*, en 1989.

Otro concurso que fue liderado por una banda femenina de heavy metal fue el programa Semillero Rock. En su primera versión del año 1989, existe registro de la participación de una banda llamada Lady Metal, con una chica cantando sobre temas de provocación sexual³³¹, como señala la publicación citada.

Luego de una generación de precursores del punk en los años ochenta, como las bandas Dadá, Pinochet Boys y Fiskales Ad-Hok, hacia los años de transición se gestó una nueva generación de bandas de punk y hardcore, entre cuyas más destacadas se encuentran Supersordo, Machuca, Los Miserables, Los Mox!, entre otras. Durante los primeros noventa nació una de las bandas femeninas más transgresoras y vanguardistas de estas tendencias, formada por dos chicas. Sus dos integrantes, la Flaca Asocial y la Negra Fea marcaron un hito en ese espacio, tomando gran renombre por su carisma y su música. La banda se llamó Las Associales. No se ha podido contactar a sus integrantes.

Besos con Lengua

Besos con Lengua es un trio formado a partir de la amistad de infancia entre la baterista Juanita Parra y la bajista Chimène Cubillo, ambas adolescentes en el exilio en Francia, y a las que se unió Colombina Parra en 1993. Como narra Juanita, en su reencuentro con su entrañable

³³¹ *El Carrete*, op. cit., p. 15.

amiga Chimène, ya de regreso en Chile, retomaron un proyecto que había nacido en su infancia, esta vez con otra mirada³³². Chimène, quien regresó al país antes que la baterista, participaba entonces como bajista de la banda La Dolce Vita. Había entablado amistad con Colombina Parra, quien venía de la banda Barracos y había participado brevemente como tecladista en Anachena. Así, las tres formaron Besos con Lengua, cuyo nombre fue finalmente investido por el padre de Colombina, el poeta Nicanor Parra, a partir de unos versos. Juanita recuerda:

Ahí empezamos los Besos con Lengua, cuando teníamos trece años [en Francia]. Es un grupo muy femenino, muy cíclico, va y viene, nos juntamos de repente a ensayar (...). Yo soy amiga de la bajista desde los ocho años. Cuando ella llegó a vivir a Chile, desde años ya que era amiga con la Colombina, y cuando yo llegué a vivir a Chile, mi amiga tenía una nueva amiga y ahí. Somos tres músicas amigas, que por qué no tocar juntas y lo pasamos súper bien. No me produce ansiedad, ya que todas estamos con otros grupos³³³.

Besos con Lengua comenzó como trío alrededor de 1993 con Colombina Parra en la guitarra y voz. Trabajaron “secretamente”, como señala ella³³⁴, durante varios años, realizando conciertos en la sala de ensayo para poco público. Siempre con una dinámica independiente y con sus integrantes ocupadas en otros proyectos, Besos con Lengua no buscó circular mediáticamente en el circuito rockero de los noventa.

Su estilo ruidoso acercó su sonoridad a bandas de rock indie y alternativo, como la banda Pixies, con guitarras distorsionadas y juegos de afinación, pulsos lentos, propios de algunos estilos del post punk de los años noventa tempranos. En esta tendencia mundial se puede observar la destacada participación femenina, en un momento en el cual las bajistas toman una gran presencia. Esto plantea la interesante temática acerca de las posibles señales de género dentro de ciertos estilos musicales³³⁵. Los textos improvisados por Colombina son acompañados de respuestas vocales de Chimène, en contrapuntos o diálogos a dos voces, con pulsos moderados de Juanita, quien explora un sonido amplio con el uso de platillos, lo cual es propio de la reverberación que exploran estos estilos.

³³² Conversación con la autora [jul. 2009].

³³³ Conversación con la autora [jul. 2009].

³³⁴ Conversación con la autora [jul. 2009].

³³⁵ Se profundizará acerca de este tema más adelante.

La sensualidad en la performance de Besos con Lengua es un parámetro que bien manejan sus protagonistas. Ellas utilizan elementos como vestidos cortos y accesorios en una postura corporal casi apática. Así, sus instrumentos pasan a ser los protagonistas en la escena, con lo cual quiebran el enlace tradicional entre la música y el cuerpo femenino como objeto de deseo³³⁶. Sin textos, sin maquillaje. Con sus instrumentos. Como es su naturaleza, los recesos de la banda reflejan el ir y venir del proyecto, que surge de sus propias necesidades y estados de ánimo.

A partir de 2006 Besos con Lengua realizó algunos conciertos en diversos lugares, entre ellos La Batuta, generando un gran interés mediático y del público, y con sus tres integrantes ya consagradas en el medio musical. Si bien una larga lista de personajes, managers y productores, vieron en este trio una fuente segura de éxito y dinero, ellas decidieron dejar de lado estas propuestas y continuar con su trabajo de manera libre. La focalización premeditada no calzaba con la naturaleza improvisatoria y exploradora de la banda, que Colombina define como “un bote que navega sin rumbo” o “un tejido de redes curvas”³³⁷. No han editado disco.

Juanita Parra

Hace alrededor de veinte años que Juanita Parra se convirtió en la baterista titular de la banda más trascendente del rock de fusión latinoamericana chilena, formada en la década de los sesenta: Los Jaivas. Gabriel Parra, junto a sus hermanos Claudio y Eduardo, y con Mario Mutis y Gato Alquinta, habían formado esta banda en 1963, originalmente llamada The High & Bass. Sus comienzos como banda de animación de fiestas los hicieron conocidos por toda la región de Valparaíso, hasta que en 1970, luego de grabar su primer disco, *La vorágine*, decidieron castellanizar su nombre a Los Jaivas.

La historia de Juanita con Los Jaivas comenzó como hija y sobrina, parte de un clan familiar inseparable. El exilio en Argentina en 1973 después del golpe militar los obligó a partir

³³⁶ Se profundizará acerca de este tema hacia el final del texto.

³³⁷ Conversación con la autora [jul.2009].

en 1977 a Europa, cuando ella tenía siete años. Conocido su entorno familiar directo como “los otros Parra” –que no es la familia de Violeta, Roberto y Nicanor Parra–, fue un entorno artístico de gran riqueza musical. “Mi inicio musical fue de lola, y mis comienzos en la música fueron claramente en la casa. Los Jaivas vivían en comunidad. Entonces, todos los niños teníamos acceso a la sala de ensayo, y así empezamos a tocar todos, la mayoría jugando, para los cumpleaños, tocando el bombo”³³⁸. Puede resultar sorprendente que los inicios musicales de Juanita no se encuentren en las percusiones, sino en el piano. Se sentaba largos ratos a tocar ese instrumento, a veces guiada, a veces de manera autodidacta. Pero cuando cumplió trece años, ya viviendo en Francia, conoció a una entrañable amiga, Chimène Cubillo. “Mi mejor amiga, Chimène, empezó a tocar bajo. Y ella, al tocar bajo, llegaba a la casa, a la sala de ensayo, y decía: “Voy a tocar”, y yo le decía: “Te voy a acompañar”, y ahí decidí tocar batería. Así fue, así de natural”³³⁹.

Sus primeras incursiones en la batería fueron intuitivas e imitativas, hasta que su padre, probablemente el baterista más importante de la historia musical chilena, se dio cuenta del interés de su hija y se acercó para ayudarla. Siendo zurdo, le enseñó a ella a voltear la batería y algunas técnicas básicas, sin plantearse como un profesor de escuela. Así, Juanita continuó un camino de aprendizaje sin pausa, junto a su amiga y sus amigos, su familia y su fuerte genética musical. Y así vino el grupo del barrio, con amigos del colegio, con quienes teloneó a Los Jaivas en una fiesta de la música en Francia, entre otras instancias adolescentes. En esa época, un hito que marcó la carrera de la baterista fue cuando vio un concierto de Prince, con la impresionante Sheila E. en un video. Sheila, una de las bateristas y cantantes más trascendentes del pop anglo, dejó a la joven Juanita en un estado de ensoñación que la llevó a desear fuertemente convertirse en baterista profesional.

³³⁸ Conversación con la autora [jul.2009].

³³⁹ Conversación con la autora [jul.2009].



Juanita Parra, 1990.

Paralelamente, Juanita comenzó a hacer la iluminación en los conciertos de la banda de su padre. Con ello los acompañó en giras por Chile y otros países. Hasta que en uno de estos viajes sucedió lo impensable: su padre, Gabriel, falleció en un fatal accidente automovilístico cerca de Lima. Un duro golpe para ella y para toda su familia. Corría 1988. En medio de un largo duelo, la muerte de su padre dejó a la chica como sucesora evidente para la complicadísima labor del reemplazo de Gabriel, y para continuar con lo que él había iniciado. Sus tíos la incentivaron a ocupar su lugar como baterista de Los Jaivas, pero no fue sino hasta 1990, casi dos años más tarde, en que ella accedió a tomar esta tarea. Años de preparación junto a sus tíos hicieron que su primera grabación fuera recién hacia 1995, para el disco *Hijos de la tierra*. A partir de ese momento formó parte estable de la banda.

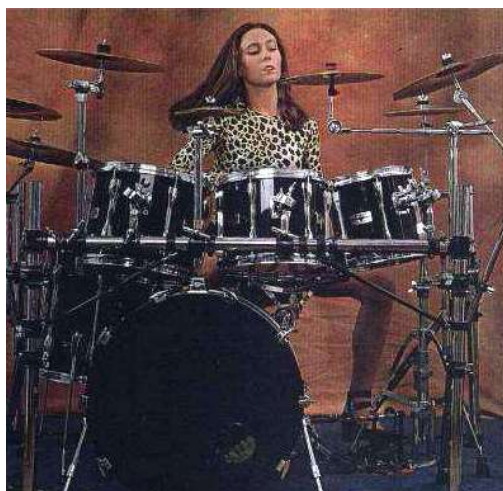


Juanita Parra, ca. 1995.
Fotografía de Jorge Sánchez.

Por supuesto, su llegada a Los Jaivas no estuvo exenta de cuestionamientos.

Lo que me pasó, más que con ser mujer, es que soy hija de un tremendo músico, y eso como que siempre pesa en la vida de los actores, literatos, lo que sea, como “hijo de”. Está siempre el ejemplo: “Es que él era mejor”. Igual, llevas veinte años tocando. Que te digan todavía: “Sí, es que es tu papá...”. ¡Mi papá es mi papá! Yo lo amo más que ninguno de los otros que osan decir cosas, pero yo soy yo, y llevo veinte años tocando con Los Jaivas y he hecho lo que yo tengo que hacer. Pero siempre está esa comparación. Por otro lado, es súper bonito ser heredera de su legado, de algo tan contundente como la batería. Mi papá creó un estilo de música en la batería, no es que él haya inventado el huayno ni las cuecas ni nada, pero antes no se tocaban en batería³⁴⁰.

La protección de sus tíos y su formación constante junto a ellos parecen haberla aislado en sus primeros años de todo tipo de comentarios. No había tiempo. Entre el estudio y los ensayos, las giras y todo lo que significó pasar a ser una *jaiva*, la vida profesional de Juanita comenzó vertiginosamente. Ya a sus veinte años tenía dedicación completa a su profesión de baterista, dando su primer concierto en la Quinta Vergara. Sin embargo, ese cargo de responsabilidad le dio una serie de ventajas que ella misma reconoce, como el hecho de no haber tenido la necesidad de buscar un espacio en el medio musical como parte de una banda independiente³⁴¹.



Juanita Parra, ca. 1997.
Fotografía de Patricio P.

³⁴⁰ Conversación con la autora [jul.2009].

³⁴¹ Conversación con la autora [jul.2009].

A su regreso definitivo a Chile Juanita fue llamada a la mayor diversidad de proyectos como invitada. Cabe mencionar su participación en la corta vida de la banda femenina Luna en Fa, formada por integrantes de la futura banda Mamma Soul, entre otros proyectos. Pero sin embargo, han sido pocos los que ella ha aceptado como suyos. Uno de ellos, Besos con Lengua. Su visión sobre el trabajo con sus amigas en esta banda desprende algunas ideas acerca del género: “Yo siento que en Chile la mujer tiene un poder, aunque oculto, aunque no tan visto, muy fuerte. El tema de la casa, son las que cuidan las cosas, el orden. Hay una cosa muy ambigua. Hay un machismo muy fuerte, pero, por otro lado, el matriarcado de Chile, bueno las machis, la cultura mapuche, hay una cosa oculta”³⁴².

La carrera profesional de Juanita Parra no ha tenido interrupciones desde sus diecinueve años. Girando por el mundo constantemente, debiendo cumplir una serie de compromisos, tocando todos los días en largos ensayos irrenunciables, luego de quince años, por primera vez se detuvo durante ocho meses, cuando decide ser madre. La maternidad para Juanita ha sido, tal vez, el segundo evento más importante de su vida, luego de haber decidido tocar con sus tíos. Luego de varios años inmersa en el mundo del trabajo, la llegada de su hija marcó un cambio.

En algún momento tuve que parar de tocar a los siete meses de embarazo. Paré y volví cuando Kyla cumplió seis meses. Había pasado ocho meses sin tocar ni una nota, sin salir de la casa, chascona, que la guagua, dando teta, otro mundo, retirada. Pero yo me sentía igual de capaz. Y listo, ya, primer concierto. Me siento en la batería, ¡y no me salían las cosas! No tenía la misma fuerza, había perdido musculatura, capacidad de sonido, y lo que era peor, la seguridad. Fue como una mirada general de los seis músicos que se daban vuelta y me decían “¿qué te pasa ahora?”. Yo, “es que no sé”, ¡Y ahí, con el público! Fue un mes catastrófico para volver al training, en que tú te cuestionas: ¿pero qué pasó?, ¿cómo?, Fui mamá, ¿y ahora no puedo tocar? No practiqué, eso está claro, porque confíé que era como andar en bicicleta, que me va a salir. Pero no fue fácil, y claro, mis tíos con mucha paciencia (...). Y darte cuenta que habías perdido tu capacidad musical, tu confianza, que es lo más fuerte como baterista (...). Ahí me sentí mal, me sentí como observada, juzgada, me pasaron mil cosas. Finalmente todo se fue y logré recuperarme, todo se pasa. Perdí unos kilos y se armó todo de nuevo y ahora estoy tocando súper bien y yo creo que mejor que antes³⁴³. Y continúa: “Ella dice que es baterista. Cuando me escuchaba hablar me decía: ‘Mamá, tú no eres músico, eres música’”³⁴⁴.

³⁴² Conversación con la autora [jul.2009].

³⁴³ Conversación con la autora [jul.2009].

³⁴⁴ Conversación con la autora [jul.2009].



Juanita Parra en Besos con Lengua, ca. 2006.

Colombina Parra

La segunda integrante de la banda Besos con Lengua es Colombina Parra. Su proyecto más conocido, Los Ex, la yergue como una de las vocalistas y creadoras chilenas más importantes del rock de los noventa y 2000. Los inicios de Colombina en su casa Parra inevitablemente la formaron dentro del folclor, la lírica y las artes. Para situarse familiarmente, Colombina es tía de Javiera Parra, sobrina de Violeta Parra, prima de Isabel Parra. Hija de un padre mayor, el poeta y físico Nicanor Parra, Premio Nacional de Literatura en 1969, y su madre treinta años menor que él, Nury Tuca, separados muy tempranamente. Al igual que Javiera, Colombina describe las virtudes y dificultades de pertenecer a la familia Parra. Siempre se ha hablado de la sombra de su padre sobre ella y de la interferencia de su obra sobre su creatividad. Esto, sin duda, debió ser una etapa a superar durante su adolescencia, que después la llevó a trabajar muy cerca de él. Como señala en una entrevista a *El Mercurio*:

Me interesa mucho trabajar con él porque siento que el modo en que enfoco la arquitectura y la música tiene que ver con la manera en que él arma sus frases. Frases que nacen de la necesidad y no del cálculo. Veo la música más como necesidad y no como un arte revelador. Mientras más cercana a la necesidad, creo que es más potente (...). Yo no soy una súper admiradora ciega, existen puntos en que se encuentran ideas diferentes, y eso es lo entretenido también. Yo creo que por eso me fui por el lado de la música y no me puse a escribir poesía. Esa fue mi forma de negar al padre³⁴⁵.

Cuando era niña, junto a su hermano Juan de Dios “Barraco” Parra y su tío Roberto solían tocar cuecas, y Colombina aprendió a tocar guitarra. En su adolescencia estudió dos años

³⁴⁵ “La primera dama de Nicanor”, en *El Mercurio*, 22 de julio de 2006. <http://diario.elmercurio.cl/detalle/index.asp?id={3fc907cc-0263-4042-a10b-e3f69dc22498}>

de canto lírico con Inés Délano, a sus dieciséis años. La profesora le propuso a su padre que apoyara a la hija porque tenía dotes para seguir profesionalmente en el canto lírico. Pero Colombina prefirió seguir en la música popular, para lo cual comenzó con estudios de piano en la academia de Roberto Lecaros. En esa escuela recibió durante dos años los conceptos básicos del jazz y la música popular. Como ella señala, “era buena alumna, pero muy desordenada y no dejaba a los profesores dar la clase con tranquilidad. El año 1990 fui despedida de la escuela”³⁴⁶. En adelante su formación musical se dio de manera autodidacta, a través de sus exploraciones instrumentales personales y de su participación en diversas bandas. Como señala la autora: “creo mucho más en las horas dedicadas al instrumento a tu manera. Cada uno encuentra un lenguaje personal con su instrumento, y entrar en una escuela es interrumpir ese diálogo personal (...). La escuela de música me parece limitadora y castrante para alguien que quiere hacer rock”³⁴⁷.



Colombina Parra.
Fotografía de Gonzalo Donoso.

Colombina tenía dieciocho años cuando Enrique Lafourcade la incentivó a presentarse en el programa televisivo de talentos *Cuánto vale el show*, para presentar una canción de su autoría. Para su sorpresa, recibió el premio ganador. En 1993, un año después, formó junto a

³⁴⁶ Conversación con la autora [jul.2009].

³⁴⁷ Conversación con la autora [jul.2009].

Pablo Ugarte, frontman de la banda ochentera Upa!, un proyecto que llamaron Barracos. Con la composición conjunta de ambos y la voz principal de él, participaron en la banda también su hermano “Barraco” Parra en guitarra, James Frazier en bajo, Matías y Martín Lara en batería y guitarra, respectivamente. Barracos fue un proyecto de dos años de duración, que logró firmar con el sello EMI después del Proyecto Rock Chileno de Carlos Fonseca, para su único disco, *Ex*, en 1995. Su single “Las ballenas” fue un éxito radial que exponía diversas influencias musicales y un concepto ecológico bastante particular. Su single “Todo” mostró un videoclip que perseguía el concepto ochentero de mujeres tecladistas, lo cual fue una estética común para las bandas de la transición hacia los noventa, mientras la canción “Se perdió el cielo” puso sobre el tapete el carisma vocal de Colombina, que luego se plasmará en su proyecto como creadora y cantante principal.



Los primeros Ex: Pablo Ugarte, Colombina Parra, Hernán Edwards y Tavo Bascuñán, 1996. Fotografía de Alejandro Barruel.

Barracos dio origen a la banda Ex en 1996. Los comienzos de esta banda, junto a Pablo Ugarte, Octavio Bascuñán, baterista de la banda Upa, y Hernán Edwards como guitarrista, dieron paso a una nueva agrupación con Colombina en el frente, en la voz y la guitarra. El primer disco de la banda *Caída libre* (1996), editado por sello BMG, sonó como una propuesta nueva para la música chilena. Su single radial “La corbata de mi tío” y otros desarrollaron temáticas integradas hacia los problemas sociales, en este caso, en la narración de un personaje desde la cárcel por tráfico de drogas:

“La corbata de mi tío” (Los Ex)

El otro día unos amigos me convencieron de que era fácil y se ganaba su buena plata
 Y entonces fui con la corbata de mi tío
 Y pregunté si por ahí vendían drogas
 Y ahora, bueno, estoy aquí detrás de esto
 Algunos días viene la Mari a visitarme.

“Sacar la basura” dejaba escuchar una voz desaforada, en una expresión de rabia provocada por el encierro de la rutina propio del trabajo doméstico:

“Sacar la basura” (Los Ex)

Sacar la basura a la calle
 Hacer aseo a fondo
 Servir el almuerzo a la hora
 Y hacer las camas de nuevo

Limpiar el baño con cloro
 Pensar a veces en algo
 Dormir, los ratones en el techo
 De nuevo te apareces en mi vida

Sacar, sacar, sacar la basura, sacar

Se me olvidan las palabras cuando hablo
 Hay olores extraños en mi pieza
 Busco a alguien que no ronque por la noche
 Y el efecto de la tele me libera

He perdido la mitad de mi vida
 Cuando quieres apareces y me dejas
 Pero claro que soy monje taoísta
 No conviene que me muera todavía

Sacar, sacar, sacar la basura, sacar

El texto de este hit radial provocó que las letras de Ex fueran calificadas como “feministas” en diversas reseñas³⁴⁸. Es significativo señalar que, en contraposición a dichas afirmaciones, el género no representa un tema interesante para la autora, quien reconoce la igualdad de género como una realidad tácita y niega una mirada feminista en sus textos. Su mirada se enfoca hacia una problemática generada desde lo cotidiano, que presenta algunos matices desde la perspectiva el trabajo grupal.

El problema de los grupos de mujeres es que la “ruler” es un tema fuerte. El carácter cambia y las mujeres tenemos menos paciencia que los hombres, entonces estallamos más rápido y no soportamos a la otra cuando llega mañosa. Los hombres dejan pasar el toro, no se afectan. Si eres la única mujer te cachan al tiro si andas sensible, se miran entre ellos y tratan de ser amables y de parar el ensayo rápido (...). Nosotras las mujeres somos inestables dentro de un mismo mes, y bueno, enriquecemos la música con la inestabilidad³⁴⁹.

La comparación que realiza entre la dinámica de trabajo de Los Ex y Besos con Lengua grafica esta diferencia de género desde su perspectiva:

Los Ex son una línea, son un disparo, y Besos con Lengua es un tejido de líneas curvas. En Los Ex hay un punto definido al cual disparar. Besos con Lengua es un bote que navega sin rumbo, de manera que puede parar en cualquier lugar (...). Los hombres también siento que son más concretos, las mujeres más voladas. Quiero decir que si yo empiezo a tocar un par de notas pegadas en la sala de ensayo entre hombres, ellos preguntan qué es eso; en cambio, entre mujeres nadie preguntaría, sino que empezarían a vacilar esas notas y a tocar algo encima de eso y aparecería una música nueva³⁵⁰.

Y continúa: “Los hombres quieren saber para dónde va la micro. Las mujeres no, no importa que la micro las deje donde sea. Prefieren no saber adónde van a llegar a parar. Los hombres necesitan tener todo más o menos calculado”³⁵¹. Y en su lenguaje característico, la compositora cierra la idea con la siguiente afirmación: “Solo siento que hay diferencias entre hombres y mujeres cuando paras de tocar y te pones a hablar. Pero en la música no hay para qué hablar, así que da lo mismo”³⁵².

³⁴⁸ “Los Ex”... s.p.

³⁴⁹ Conversación con la autora [jul.2009].

³⁵⁰ Conversación con la autora [jul.2009].

³⁵¹ Conversación con la autora [jul.2009].

³⁵² Conversación con la autora [jul.2009].

La composición musical de los primeros discos de Los Ex tiene algunos elementos del punk, como el empleo de la armonía, los ritmos binarios homogéneos y enérgicos, la conformación instrumental rockera convencional con doblaje de líneas melódicas entre los instrumentos de cuerda, y sobre todo por los textos apelativos emitidos por una voz abierta, con una articulación característica de Colombina que combina la emisión hablada, gritada y cantada.

Luego de numerosos conciertos y una alta aceptación del público, en 1997 Colombina y Pablo Ugarte terminan una larga relación y él deja la banda. Él continuará tocando con Eduardo “Lalo” Parra, junto a Barraco Parra y Cuti Aste en un conjunto de cuecas, y reencuentros esporádicos de Upa!. El trío restante grabó ese año un EP sobre *Esta tarde vi llover* (1997) y en 1999 participaron en la antología *Rock delfin del mundo* (1999) por sello Fusión, y luego en el *Tributo a Los Prisioneros* de Warner en 2000. Sin embargo, y a pesar del éxito, Octavio Bascuñán se retiró del proyecto y Hernán Edwards y Colombina se concentraron en sus estudios de arquitectura en la universidad. Ella se tituló con honores de esa carrera. Ambos se establecieron como pareja en esos años. Los intereses de ambos y la vida común dieron como resultado una serie de proyectos.



Los Ex, ca. 1998.
Fotografía de Alterado Producciones.

En un lapso de alrededor de seis años de inactividad en el ámbito público, la banda continuó con su trabajo creativo, que presentan en 2004.

En todos esos años, que fueron siete, escribí muchas canciones que quedaron grabadas en mi máquina de periodista, pero el año pasado empezó a salir una serie diferente. En un mes apareció una energía que necesitaba explotar y explotó en más o menos un mes.

Sentí que se trataba de algo importante, de algo que no debía dejar pasar y me puse a trabajar de la mañana a la noche en redondear estas canciones, en amasarlas, en llevarlas rápidamente a la sala de ensayo para que inmediatamente entráramos a grabar³⁵³.

El regreso de Ex en 2004 incluyó al bajista Eduardo Lira y marcó un nuevo trabajo creativo sobre las canciones que habían sido creadas en este período de retiro. Luego, Lira da paso en 2007 a Claudius Rieth, quien se unió al trío definitivamente. Presentaron su segundo disco, *Cocodrila* (2007), del cual su primer single “Vida social” presenta un espíritu similar al álbum anterior. Su uso característico del lenguaje, estructuras y sonidos reafirmaron la sonoridad y actitud del proyecto, con una voz principal más madura y que mostraba una nueva búsqueda sonora, que permitió vislumbrar la influencia de grandes voces rockeras como las de Patti Smith y Pj Harvey. La temática de este single ironiza las relaciones sociales y las apariencias.

“Vida social” (Los Ex)

Qué vergüenza, qué mentira
 Qué pesadilla, qué mediocres
 Vida social
 Qué belleza, qué ternura
 Qué sensaciones, qué flexibilidad
 Vida social

Qué vergüenza lo que me cuentan
 Qué buena historia, ni tú te lo crees

Qué misterio, qué delirio, qué sorpresa, qué flexibilidad
 Qué inocencia, qué posero, qué liviano, qué bocadillos
 Vida social

Qué lindo vestido, qué derroche
 Qué vergüenza, qué mentira
 Vida social
 Qué antisocial
 (Y este, ¿qué se cree?)

³⁵³ “Los Ex nunca dejamos de hacer música”...s.p.

De esta producción, “Yo quiero ser como la Blondie” retrataba con ironía la figura idealizada de las rockeras como íconos de identidad:

“Yo quiero ser como la Blondie” (Los Ex)

¿Qué me quieres decir cuando me miras así?
¿Qué me dijiste que no escuché?

En un viaje que me pegué
No te traje ningún regalo
Que me perdonen, que me perdonen

Yo quiero ser como la Blondie
Como la Blondie o como la Siouxi

Si te preguntan por qué no estuve
Diles que estoy muy enferma en cama
Muy resfriada, muy resfriada

Los Ex se ha erguido como una banda representativa del rock chileno de los noventa, y luego vigentemente a partir de 2007. La actitud de Colombina como frontwoman, cada vez más aguda y provocadora, ha adjudicado diversas opiniones sobre su trabajo. En el ámbito creativo, la intuición y la mecánica de prueba y error dan señales de esa misma actitud.

La música de Los Ex es muy simple, de pocas notas, lo que no significa que es cualquier nota. Puedo demorarme un día entero en encontrar la nota que pega dos situaciones diferentes en una canción. Otras veces no la encuentro nunca y esa canción muere³⁵⁴.

³⁵⁴ Ibid.



Colombina Parra, ca. 2000.
Fotografía de Hernán Edwards.

Los Ex realizaron giras por Argentina y Perú. En 2009 lanzaron su tercer disco por el sello Oveja Negra, *Pistola de plástico*. Este nombre hace alusión a un suicidio ilusorio. Incluyeron el protagonismo de algunos teclados y polirritmias, en un estilo con elementos del folclore y nuevos timbres instrumentales. Este disco fue lanzado en la Cumbre del Rock Chileno ese año. Luego Colombina continuará paralelamente con un proyecto solista, en desarrollo en la actualidad, el cual permite vislumbrar un nuevo matiz sonoro para sus creaciones musicales, con mayor influencia del Folk rock, y que coincide con una nueva etapa creativa de la autora marcada por su instalación en el balneario de Las Cruces y el nacimiento de su segunda hija. Su disco *Flores como gatos* de 2011 y el posterior *Detrás del vidrio* (2013) plasman una visión autobiográfica e íntima, producciones elaboradas con la participación de su hermano.

Venus

Venus fue la primera banda chilena de rock de mujeres que firmó con un sello transnacional, BMG³⁵⁵. Iniciativa de la guitarrista, entonces bajista, Rose Marie Vargas y su amiga escolar Celia Zurita, Venus nació del sueño infantil de ser la primera banda femenina

³⁵⁵ En la *Enciclopedia del rock chileno*, la biografía de la banda sitúa los inicios de Venus en 1986, con cuatro integrantes llamadas Camila, Cristina, Bety y Daniela, quienes en 1987 habrían participado del concurso televisivo *Estrellas del futuro* (<http://www.elcarrete.cl/enciclopedia>). No se tiene mayores referencias de esta banda ni de la continuidad de sus integrantes.

chilena, hacia 1989. El amor de Rose Marie por la guitarra eléctrica, la llevó tempranamente a conocer las tendencias del heavy metal y alimentar su deseo de transformarse en guitarrista³⁵⁶. “Siempre en los videos veía hombres, hombres, hombres. Y me dije: ¿qué será un grupo de mujeres? Lo encontraba genial (...). No tenía referentes mujeres, simplemente escuchaba hombres. Pero sentía que la mujer podía hacer lo mismo, ese fue como mi desafío en ese momento”³⁵⁷. Sara Ugarte agrega acerca del tema: “Al principio, las mujeres rockeras teníamos de referentes a casi puros hombres. En mi caso, mis ídolos del rock eran todos hombres y por más que yo quisiera cantar o tocar como, por ejemplo, Dave Mustaine, nunca iba a ser como él, y el rasgo femenino se saldría hasta por los poros”³⁵⁸.

Años antes de la llegada de Sara, Rose Marie y Celia se juntaban en épocas escolares a tocar canciones de Los Prisioneros, Rose Marie en bajo y Celia en guitarra y voces. La primera formación de Venus se conformó junto a Claudia Pardo, Julia Tapia y Andy Reyes. Ésta duraría muy poco tiempo y sufriría diversas transformaciones. Cuando tenían diecisiete años, un encuentro marcó el futuro para Rose Marie y Celia. Según Rose Marie:

Cuando teníamos diecisiete años, en un programa de televisión vimos que existía el *Semillero rock*, en esa época (1988). Estábamos cojeando con la baterista. En ese tiempo era carísimo tener una batería o un instrumento, era muy difícil. Y partimos al *Semillero rock* y conocimos a Juan Álvarez, grupo Panzer en ese momento, que nos presentó una baterista. A él le llamó mucho la atención que tocábamos y componíamos. Él le puso el nombre a la banda³⁵⁹.

³⁵⁶ Situación similar a la de la guitarrista estadounidense Donna Dresch, que por las mismas razones se empeñó en formar una banda femenina de Punk, Team Dresch.

³⁵⁷ Conversación con la autora [ago.2009].

³⁵⁸ Conversación con la autora [oct. 2009].

³⁵⁹ Conversación con la autora [ago.2009].



Venus en Sábados Gigantes. Rose Marie Vargas, Claudia Pardo, Celia Zurita, Julia Tapia y Andy Reyes, 1989. Archivo personal de Venus.

Hacia los noventa ingresa Andrea Alarcón como cantante y Claudia Celis en batería. Pero la salida de Celia a raíz de un embarazo, que era la vocalista y guitarrista, planteó una reformulación. Rose Marie tomó entonces la guitarra principal y se propuso encontrar una bajista. Ingresaría como bajista Claudia Parra, quien sería parte estable de la banda hasta años después. En esta formación comenzaron a tocar en público. La entrada de Sara Ugarte en 1993 como guitarrista terminaría de consolidar a la banda. En eso la cantante Andrea Alarcón comenzó a faltar a los ensayos, lo que dio paso a que Rose Marie y Sara se hicieran cargo de las voces definitivamente. Y así, la formación más conocida que tuvo la banda fue con Claudia Celis en batería, Claudia Parra en bajo, Rose Marie y Sara Ugarte en guitarras y voces. Sara nos cuenta: “Con todos estos cambios estuvimos ensayando un año entero sin salir a tocar en vivo, y cuando empezamos a tocar en el 95, la recepción del público fue muy buena, generábamos mucha atención por parte de la prensa especializada y el público empezaba a tomarnos más en serio”³⁶⁰.

³⁶⁰ Conversación con la autora [oct. 2009].



Venus: Andrea Alarcón, Rose Marie Vargas, Claudia Celis, Claudia Pardo y Celia Zurita, 1992.
 Archivo personal de Venus.

Una vez hecha su presentación, Venus comenzó a compartir escenario con una serie de bandas de la escena rockera de la época, como Machuca, Pánico y Chanco en Piedra, en un contexto de gran actividad musical. Las chicas fabricaron unas tarjetas hechas a mano y las presentaron a BMG. Invitaron al sello a un concierto en La Batuta cuyo responsable, luego de verlas, les ofreció grabar unas maquetas, encantado con la estética de la banda y, obviamente, con que fueran mujeres.

Les gustó mucho el tema “Borracho”, pero quedó ahí en conversaciones –señala Rose Marie–. Y un día, caminando por Bellavista, nos encontramos con los Fiskales: “¡Así que van a firmar por BMG?!”. Nosotros no teníamos idea. Y al otro día nos enteramos, sí, contratación. De ahí llamaron de EMI, pero como BMG confiaba en nosotros 100% y les había gustado, desechamos EMI y nos quedamos ahí³⁶¹.

Venus se hizo parte del circuito capitalino de bandas activas. Su primer disco *El ataque de Zorrita* (1996) fue realizado bajo la producción del argentino Claudio Quiñones y masterización de Guido Nisenson. Las temáticas del encierro escolar, el carrete callejero, conflictos de pololos, eran la tónica adolescente del disco. La imagen de la banda se alimentaba de ropas sensuales pero adolescentes, que en ocasiones acompañaban con pelucas de colores, en una performance que superaba en mucho a lo que había quedado plasmado en el disco. Esta producción discográfica tuvo logros comerciales, grabó videoclips, las llevó de gira y les dio un grado de popularidad en medio de la década. “Mi sueño era grabar un video, tener un disco y

³⁶¹ Conversación con la autora [ago.2009].

formar la primera banda femenina, porque no había acá en Chile, nada más. ¡De chica ni me imaginé todo eso!“, señala Rose Marie.³⁶² Sin embargo, Sara asegura: “Cuando el disco salió sentimos que no habíamos logrado plasmar el sonido de nosotras en vivo, que era mucho más *power*. Por eso es que con el segundo disco quisimos experimentar y encontrar un sonido más *heavy*. Pero creo que nos fuimos al chanco (risas)”³⁶³.



Venus en la sesión de fotos para la carátula de *El Ataque de Zorrita*, 1996.
Archivo personal de Venus.

Y si bien *El ataque de Zorrita* fue un disco bastante manipulado desde la visión del sello, los textos escritos por sus integrantes representan un nuevo paradigma en la música de la década de los noventa: el discurso rebelde público desde la perspectiva femenina. Sin duda, un nuevo arquetipo de mujer que presentó la primera manifestación de una perspectiva evidentemente femenina a través del lenguaje del rock.

Las temáticas de Venus tuvieron en esta etapa relación con algunos tópicos propios de la vida cotidiana de las mujeres jóvenes, como se puede observar a continuación. La canción

³⁶² Conversación con la autora [ago.2009].

³⁶³ Conversación con la autora [ago.2009].

“Zorrita” hablaba acerca de la libertad sexual y la autoconciencia femenina, en la vida de una adolescente:

“Zorrita” (Venus)

Viernes en la tarde un cuarto para las tres
Ella sube a su cuarto y deja atrás su delantal
Abre su cajón busca un lápiz y un papel
Silenciosamente comienza el ritual

Y Zorrita es quien aparece
Y Zorrita ya quiere volverse
Adorable es su zorrita

Sale por la tarde, ya casi va a oscurecer
Ella sube a su cuarto y ve que todo sigue igual
Abre su cajón busca un lápiz y un papel
Silenciosamente comienza el ritual

La sonoridad de “Zorrita” mostraba cierta direccionalidad hacia el sonido de la banda española Christina y los Subterráneos, que estaba muy de moda en esos años en nuestro país y había sido el referente para otros proyectos exitosos, como el que estaba plasmando Nicole. Por su parte, el tema “Borracho” se acercaba más hacia el sonido punk clásico de bandas como Sex Pistols. Su texto era menos metafórico y más apelativo, y su beat bastante más acelerado que su single anterior. Hablaba de un hombre que no puede controlar sus impulsos de alcoholizarse, prometiendo constantemente abandonar esa situación insostenible.

“Borracho” (Venus)

Estoy cansada de tus vicios
Estoy cansada de tu humor
Me apesta tu comportamiento
Me apesta todo tu olor

Me dices que me quieres
Me dices que me odias
Te digo “te deseo”

Y te haces el dormido
 Me acerco a darte un beso
 Pero no estás dormido
 Sino que estás borracho

Dijiste que ibas a cambiar
 Y ahora todo sigue igual
 No puedo ya contigo
 No puedes ya caminar

Estoy cansada de tus vicios
 Y ahora todo sigue igual
 Me apesta tu comportamiento
 Ya no puedes caminar

El tema “Ataque” presentaba un texto igualmente apelativo, que hablaba con ironía acerca del doble estándar de algunos hombres como figuras fuertes.

“Ataque” (Venus)

Aquí sentadas en el bar
 Tomando cerveza y tratando de pensar
 De qué forma te vamos a casar
 Porque esta vez ya no te escaparás

Te creías muy inteligente, te creías superior

No tengas miedo, quédate quieto
 No sufras tanto
 Si no mordemos

Solo queremos conversar
 O es que acaso quieres algo más
 No te imaginas lo que te va a pasar
 Porque esta vez ya no te escaparás

“Condoro” hablaba acerca del embarazo adolescente. “El rock de la abuela” hablaba acerca de mujeres mayores interesadas en hombres veinte años más jóvenes que ellas. Y así, suma y sigue. Como señala Sara: “Creo que las letras trataban más que nada de mucha expresión de libertad, tanto sexual como social, de la mujer”³⁶⁴. Y agrega:

³⁶⁴ Conversación con la autora [oct. 2009].

Era obvio que nuestras canciones hablaran de temas de mujeres jóvenes y cosas que nos pasaban a nosotras, ya que componíamos juntas en la sala de ensayo. Todas teníamos una gran energía de querer expresarnos a través del rock. Compartíamos sentimientos de rabia contra el sistema machista imperante. Pero cuando empezábamos a escribir letras todas juntas sobre estos temas, nos cagábamos de la risa y generalmente las letras terminaban siendo más bien con un tono irónico. En esa época todas estábamos felizmente pololeando, así que al sexo y a los hombres los veíamos de una manera bastante feliz y liberal³⁶⁵.



Rose Marie Vargas y Sara Ugarte, ca. 1996.
Archivo personal de Venus.

En Estados Unidos había comenzado el movimiento Riot en 1991³⁶⁶, si bien éste ni pensó en arribar a nuestro país. Sin embargo, estas chicas lo reprodujeron de manera inconsciente. Así, colaboraron en transformar el carácter masculinizado del rock en un discurso femenino, por medio de su propia transgresión como artistas, con un lenguaje directo y cercano, una performance carismática y una música que expresaba con fuerza esta necesidad. Su imagen escénica, así como sus textos, posicionan a Venus como un proyecto feminista, vanguardista y contracultural para el Chile de esos años. Y era de esperar la respuesta del medio:

Cuando fue el lanzamiento de Venus, se decía mucho entre los periodistas que éramos producto de fábrica. También empezamos a tener problemas con algunos grupos con los que tocábamos habitualmente. Por ejemplo, en ese tiempo estaban los Chanco en Piedra, que firmaron con Alerce. Y el comentario fue: “Ahora ellos están preocupados de contratar minitas”. No podían creer que había mujeres que podían desarrollar el

³⁶⁵ Conversación con la autora [oct. 2009].

³⁶⁶ Reseña sobre el movimiento Riot Grrrls en este capítulo.

mismo rol, y no con mucha diferencia. Que compusiéramos, que hiciéramos los arreglos, los solos de guitarra, no era normal, y las expectativas eran nulas (...). Los comentarios en los conciertos en general eran: “Sí, suenan igual que el disco”, y esas cosas. Mucha gente que pensaba que íbamos a tocar en vivo y no iba a sonar. “¡Tocan de verdad!”, fue uno de los primeros comentarios de la prensa (...). También me pasaba con las tiendas. Fui a cotizar una guitarra y literalmente no me pescaban. “Sabes que quiero ver una guitarra”, y “toma, pruébala”, y yo la probé. De ahí en adelante me empezaron a mostrar guitarras, señala Rose Marie³⁶⁷.

Sara, por su parte, agrega:

Es cierto que tuvimos que pagar el derecho de piso, demostrando todo el tiempo que éramos una banda de rock de verdad y que podíamos sonar y tocar bien en vivo. Pero para nosotras eso no era un problema, más bien era un gran incentivo, porque somos mujeres rockeras y nos gustan los desafíos. Mientras más complicado, mejor; si no, no seríamos rockeras y nos habríamos dedicado a otra cosa³⁶⁸.

Y continúa:

Nos pasaban cosas como, por ejemplo, bandas que no querían compartir escenario con nosotras, o discotecas que no querían que fuéramos nosotras a tocar, etcétera. Sobre todo al principio, que no teníamos sello, y cuando íbamos a los bares a pedir una fecha para tocar, simplemente no nos creían que éramos una banda de rock o teníamos que estar siempre dando explicaciones. O tipos que se hacían los frescos y no nos querían pagar, pensando que éramos tontas y no nos dábamos cuenta del negocio, esas cosas. A nosotras nos daba un poco de rabia, pero risa al mismo tiempo. Lo feo era cuando no nos querían poner en la portada de algún suplemento o revista, o no incluirnos en los catálogos de rock nacional, homenajes a artistas chilenos, etcétera. Eso sí que nos parecía mucho más grave y discriminatorio, ya que simplemente nos dejaban fuera de eventos importantes y que nosotras hubiésemos estado felices de haber podido participar³⁶⁹.

Y de hecho así fue. Venus no participó en ninguno de los discos del boom que producían los proyectos de “nuevo” rock chileno, y tuvo casi nula cobertura de prensa escrita. Pero a la mitad de la década Venus había ganado un público, y su nombre sonaba, para bien o mal, por todo el circuito musical. Una anécdota interesante se dio cuando en 1996 corrió el rumor de que en un concierto de la banda Criminal en La Batuta, apareció Marilyn Manson con su banda, en la primera venida a Chile del artista. Su venida supuso una gran polémica para la Iglesia y los círculos conservadores. Caracterizado por plasmar sus conceptos ideológicos en su propio

³⁶⁷ Conversación con la autora [ago.2009].

³⁶⁸ Conversación con la autora [oct. 2009].

³⁶⁹ Conversación con la autora [oct. 2009].

cuerpo, como acción transgresora de arte, causó un gran malestar al cortarse el brazo con una botella de vino chileno en medio del show, simulando el sacrificio cristiano. Algo totalmente impensable en un escenario de nuestro país. El asunto es que en ese concierto de Criminal en La Batuta, en medio de la gente, Manson se fijó en Sara, con quien entabló conversaciones. El rumor señala que ambos se quedaron juntos esa noche, frente a lo cual ella aclara que nuevamente fue un invento de los periodistas³⁷⁰.

Al poco tiempo, el embarazo de Rose Marie, a sus veinticinco años, marcó parte del proceso de la banda. La grabación del disco comenzó cuando su hija tenía once días de vida:

No paré, toqué hasta los nueve meses, cinco días antes y cinco días después. La matrona no me dio permiso para ir de gira. Me puse una chaqueta de cuero, toqué viernes y sábado, pasé la noche, y no lo pasé muy bien, así que nos vinimos a Santiago (...). Perdí solamente un show. Después nació mi hija. Hacía las grabaciones con ella, que se quedaba afuera con su papá³⁷¹.



Interior de disco *El ataque de zorrilla*, 1996.

Venus realizó un gran número de presentaciones en vivo en Santiago y regiones, si bien su carrera en BMG no duró más que el primer disco. Por otro lado, Claudia Celis, luego de perder su batería del techo de un bus en una gira, no sin enojo, se retiró de la banda. El episodio de la batería representó un tema para la prensa que, como señala Rose Marie, manipuló los hechos para crear un problema entre ellas, que en realidad no fue así. La banda llamó a Juanita

³⁷⁰ Conversación con la autora [oct. 2009].

³⁷¹ Conversación con la autora [ago.2009].

Parra para reemplazar a Claudia, quien imposibilitada de tomar el lugar, les recomendó a Paula Parra, futura Mamma Soul. Ella llegó en 1997 a ocupar el lugar de baterista.

Al poco tiempo, en 1998, Venus quebró su destino como banda comercial al independizarse de BMG. Por medio de Toxic Records produjeron ellas mismas junto a Cristián Heyne su segundo disco, *Dolor de fin de siglo*. Este se acercaba más al sonido que Rose Marie, Sara y Claudia Parra buscaban desde los inicios: el metal, con una fuerte presencia del rock industrial de bandas como Nine Inch Nails, e influencias de Ministry, Marilyn Manson y otras. Sara realizó los teclados, voz, guitarra, piano y baterías programadas; Rose Marie, voz y guitarras, y Claudia Parra el bajo eléctrico. Fueron auspiciadas por Fancy Music. Los ingenieros fueron Joaquín García y Mauricio Acuña, en los estudios Master, Luna, Akustik y Konstantinopla. Fue masterizado por Carlos Cabezas y Miguel Bahamondes.

También en 1998, Venus aportó con dos canciones para la grabación del disco *Sueños en tránsito*, de Nicole: “Todo lo que quiero” y “Tuve que herirme”, ambas escritas por Sara, y la segunda en colaboración con Claudia Parra. El lenguaje directo y la calidad musical de sus creadoras y de su intérprete, Nicole, llevaron a que “Todo lo que quiero” se revelase como un hit de la época, que muestra claramente el espíritu de las letras de Sara.

“Todo lo que quiero” (Sara Ugarte, int. Nicole)

Todo lo que quiero es que me sigas y que beses mis pies
 Todo lo que quiero es decirte lo mucho que me gustas

Además, participaron en la realización del tema original para la banda sonora de la película chileno-norteamericana *Last Call*. También estuvieron presentes en una antología de bandas para Sony de Argentina, llamada *Rock Under*, con el tema “La cara”, de su segundo disco.

Su segundo disco fue el respiro que tuvo Venus dentro de todo el frenesí. El resultado heterogéneo de *El ataque de Zorrita* reflejaba la incomodidad en que se vio la banda para calzar con lo que el sello les pedía. Sara afirma:

La verdad es que quedamos disconformes con el resultado musical de *El ataque de Zorrita*. La grabación de ese disco fue bastante complicada, había mucha gente opinando, mucha presión de parte del sello y, sumado a nuestra ansiedad juvenil del primer disco, no se logró un resultado muy coherente. Pero ambos discos están ligados emocionalmente, ya que el segundo es consecuencia del primero. Es como que *Dolor de fin de siglo* fuese una contraparte o una película de todo lo que nos fue sucediendo después de haber grabado *El ataque de Zorrita*. Sin el primero no existiría el segundo³⁷².

Y Rose Marie agrega por su parte:

El segundo disco fue como encontrarnos un poco. El primer disco fue más manipulado. Cuando te ponen un productor, tú tienes que ceder. El segundo fue producido y hecho por nosotras. En ese momento nos gustaba ser nosotras y demostrar que fue un producto mucho mejor que el primero³⁷³.

Se podría decir que *Dolor de fin de siglo* fue un trabajo pionero del estilo rock industrial en Chile, con gran presencia de electrónica, baterías programadas, afinación grave, y sintetizadores. Fue distribuido por EMI. Este disco las nominó a los premios APES, como mejor videoclip, por el single “Tu dolor”. Su video muestra una calidad de propuesta de altísimo nivel, que superaba con creces muchas producciones de otros proyectos audiovisuales de la época. Con un ambiente sonoro muy similar al trabajo de Type O Negative, esta canción nuevamente enfatizaba el empoderamiento femenino de sus creadoras, llevado al extremo en la figura de la dominatriz.

“Tu dolor” (Venus)

Tú sabes que te adoro, es verdad
 Tu sabes que aquí dentro
 Logras encontrar la paz
 Yo soy tu diosa
 Tu delirio y tu pasión
 Soy tu consejo
 Tu familia y tu dolor
 Yo soy tu orgasmo
 Consuelo y perfección
 Soy tu animal

³⁷² “Sara Ugarte, más allá de las Venus”...s.p.

³⁷³ Conversación con la autora [ago.2009].

Tu madre y tu control

Yo soy tuya

A qué tanto le temes
Soy yo quien te confunde
Déjame ayudarte
Recuerda esto siempre

La fuerza de esta letra en el contexto de una música profunda y oscura, entregó una propuesta inédita para Chile, que era rock industrial femenino. Algo totalmente transgresor. Otra canción que complementaba el feminismo, de corte más radical, fue “Niña estúpida”, acerca del abuso sexual.

El arte de este disco, a cargo de Juan Faúndez, mostró una estética oscura pero innovadora, que tenía los sesgos propios del estilo de Rose Marie, Claudia y Sara en la vestimenta gótica y hardcore, con ambientes y texturas de carácter cibernético e industriales. Una modelo femenina fue el motivo principal tanto del arte del disco como de la página web, que mostraba el desgarrado desalmado, fantasmagórico de un ser inducido por fuerzas incontrolables y ambientes herméticos.



Carátula de disco *Dolor de fin de siglo*, 1998.

Sin embargo, a pesar de la calidad de la propuesta y su curtida musicalidad, este disco no gozó de mayor difusión, pasando inadvertido para los amantes de la música nacional que no conocían esta banda en los noventa. Sara señala:

Era como que no había cabida en los medios para promocionar ese tipo de música y todo se centraba en el hip-hop y el pop. Pero también sabíamos que no íbamos a tener una repercusión mediática masiva, porque fuimos muy osadas en la propuesta musical que desarrollamos. Tampoco se puede obligar a la gente a que escuche distorsiones de guitarras aplastantes y rock pesado³⁷⁴.

En 2000 comienza la disolución, cuando Claudia Parra decide retomar sus estudios de Leyes y cuando Sara decide radicarse en Buenos Aires. Entre 2000 y 2001, ella y Rose Marie realizaron algunas presentaciones en Argentina. Sin embargo, la distancia y la dispersión en los proyectos personales marcaron la disolución definitiva de la banda. Claudia Celis continuó en el proyecto Hydra y la banda femenina Allison.

En abril de 2009 Rose Marie decide retomar la banda en una nueva formación. Una nueva cantante y multinstrumentista, Venus, hija de trece años de Rose Marie. Se reintegra su bajista fundadora Celia Zurita, y en la batería ingresa Tanty Ibarra. Ese año se presentan en el festival “Hechas en Chile”, realizado por una gran productora en el Teatro Caupolicán. Ese mismo año lanzan un tercer disco bajo autoría de Venus, llamado *Atrapada*. Producido por Boris Reyes y la misma Rose Marie, presentó doce canciones íntegramente creadas por ella.

Rose Marie Vargas

Para Rose Marie Vargas, principal gestora del proyecto Venus, la historia comenzó en sus primeros años de infancia. Interesada en aprender a tocar guitarra eléctrica desde los diez años, Rose Marie profundizó cada vez más en ese instrumento. De este modo, ya a los trece años era una atenta auditora de Led Zeppelin, Black Sabbath y Deep Purple, maravillada de las posibilidades de ese instrumento. “Me enamoré de esos sonidos, y los solos, lo encontraba exquisito, y ahí me empecé a fanatizar con el sonido de la guitarra (...). Empecé a practicar, practicar, sacaba cosas, buscaba escalas para aprender, empecé a tener velocidad, quería ser una de las mejores guitarristas”³⁷⁵.

³⁷⁴ Conversación con la autora [ago.2009].

³⁷⁵ Conversación con la autora [ago.2009].

Comenzó tocando el bajo en una banda con su amiga Celia Zurita, para luego pasar a posicionarse como primera guitarra de la banda ya formada Venus. De formación autodidacta, creó su propio método de estudio, alcanzando un nivel técnico considerable, y se transformó en una de las pocas guitarristas eléctricas chilenas de rock de la época, junto con la destacada Soledad Genúa, de la banda Human Factor.

En este punto, es interesante introducir el tema del “Guitar Hero”, arquetipo que ha sido deconstruido desde diversas corrientes feministas en la musicología. La figura del guitarrista solista principal ha sido analizada desde la semiótica en la interpretación simbólica de la guitarra como forma fálica que empodera al personaje en un sitio exclusivamente masculino. De este modo, con esta “arma” el Guitar Hero pasa a ser un ícono de masculinidad heterosexual incorruptible y virtuoso que marca la escena como un espacio de eyaculación. Esto se contrasta con la visión simbólica de la guitarra como cuerpo femenino, en sus curvas, lo cual permite percibir una sexualización generalizada acerca del rock.

Rose Marie quiebra el paradigma con su propio oficio de manera espontánea, por una necesidad musical profunda. Y continúa la entrevistada:

Yo pesco la guitarra porque me enamoré de ella, de todo, la textura, las cuerdas y cada sonido me hace vibrar. Yo creo que el hombre siente lo mismo. Cuando estoy en un escenario me siento liberada, no existen reglas, nadie te puede decir nada, eres la dueña y señora de lo que haces (...). Yo creo que las mujeres con el hombre estamos en igualdad, sentimos y pensamos lo mismo, tenemos la capacidad de hacer las mismas cosas que ellos, y tal vez más (...). En la música en general no hay diferencia: podemos tocar, cantar, componer de la misma forma y con la misma calidad (...). La mujer es femenina y poderosa. Yo creo que la mujer puede hacer tantas cosas: música, trabajar, mantener una casa, etc. Somos más esforzadas que el hombre. Para mí, la guitarra me desahoga, tiene la fuerza, la potencia que tiene la mujer (...). El hombre y la mujer hacen un complemento al final³⁷⁶.

³⁷⁶ Conversación con la autora [ago.2009].



Rose Marie Vargas, ca. 2005.
 Archivo personal de Rose Marie Vargas.

En su adultez ha trabajado como profesora de ese instrumento, como contadora, a la vez que ha criado a su hija Venus junto a su esposo, Rodrigo Cortez, quien ha ejercido como su mánager. “Mi marido es el apoyo grande y la fuente de poder mía. Sin ser músico. Él me conoció y se enamoró de todo lo que yo hacía. Él es una pieza del rompecabezas fundamental para que funcione el proyecto. Cree que tengo talento, él me empuja y me impulsó a volver a Venus”³⁷⁷.

Casada desde muy joven, Rose Marie ha ido poco a poco cumpliendo cada uno de sus deseos y necesidades. El primero, tener una banda de mujeres, ya había comenzado. El segundo, tocar vestida de novia. El tercer sueño de Rose Marie se cumplió en 2009, cuando pudo compartir escenario con su hija, de trece años. Multiinstrumentista instruida por su madre: “Ella toca desde los seis años teclado, bajo, etcétera. Para mí es algo grande, es mi tecladista de la banda y va tocar un tema y va a solear conmigo (...). No le puedo pedir más a la vida: tener sueños de chica y cumplirlos, y poder ir paso a paso para poderlos cumplir, creo que es un regalo que pocos pueden contar”³⁷⁸.

³⁷⁷ Conversación con la autora [ago.2009].

³⁷⁸ Conversación con la autora [ago.2009].



Venus y Rose Marie en show de Venus, ca. 2006.
 Archivo personal de Rose Marie Vargas.

Sara Ugarte

Sara Ugarte cultivó siempre la doble vocación entre las artes plásticas y la música. Estudió piano y luego guitarra clásica en su niñez, y en su adolescencia estableció una profunda identificación con el rock pesado de bandas como AC/DC y Metallica, lo cual la llevó a formar diversas bandas con amigos. A sus dieciocho años se compró su primera guitarra eléctrica Fender Stratocaster, y comenzó a estudiar con el guitarrista Rodrigo Contreras, de la banda nacional Criminal. Luego de finalizar sus estudios escolares emprendió viaje junto a su familia hacia Inglaterra, durante un año, donde estudió ilustración gráfica. A su vuelta a Chile estudió la carrera completa de diseño gráfico con mención en ilustración.

Desde muy chica mis padres me incentivaron en la música, tanto como para estudiar algún instrumento musical, como en el ballet clásico. Mi hermano también es músico, tecladista de música electrónica. Mi papá es fanático de la música clásica y todo el tiempo nos llevaba al Teatro Municipal para ver conciertos, óperas o ballet, así que en mi casa la música fue siempre un motor muy importante y movilizador³⁷⁹.

La estadía en Inglaterra marcó un hito fundamental para que Sara conociera tendencias de la música popular de ese país, que darán paso a una nueva etapa musical. “En esa época vivía en Londres, Inglaterra, y pude ver en vivo a bandas como Pixies, Babes in Toyland, Hole, My

³⁷⁹ Conversación con la autora [oct. 2009].

Bloody Valentine, Lush, etcétera. Era una invasión de mujeres rockeras que me inspiraron a decidirme a tocar rock sí o sí³⁸⁰.



Sara Ugarte, ca. 1996
Fotografía de Gonzalo Donoso.

Mientras era estudiante universitaria de diseño gráfico, Sara formó parte de diversas bandas de rock. Entre ellas, la banda Creación Fatal, durante 1992 y 1993, de Death Metal, que luego dio paso a la banda Plexar en 1993 y 1994, año en que finaliza sus estudios e ingresa a la banda Venus como guitarrista. En Venus dio sus primeros pasos como compositora y adquirió un nombre popular en la escena rockera. Paralelamente a la actividad con esta banda, en 1996 cursó estudios de pintura con Hernán Valdovinos sobre pintura renacentista. Ese mismo año grababa *El ataque de Zorrita*.

En 2000, Sara se va a vivir a Buenos Aires y sigue ejerciendo la música en bandas como Real Doll y Pin Up, y estudiando arte, oficio en el cual se especializa en la temática del desnudo erótico y arte fantástico³⁸¹.

³⁸⁰ Conversación con la autora [oct. 2009].

³⁸¹ "Sara Ugarte" en <http://www.artesara.blogspot.com...s.p>.

Mi fuerte en la pintura siempre ha sido la figura humana, en especial la femenina. Me gusta mucho la sensibilidad y fuerza espiritual de la pintura en la época del Renacimiento, artistas como Rafael, Caravaggio o Miguel Ángel son mis favoritos. Pero mi búsqueda va más por la perfección y la idealización de la belleza humana bajo una mirada más actual, trabajar el erotismo y el desnudo con misterio, con pasión³⁸².



El Hechizo, obra visual de Sara Ugarte, dibujo a lápiz color.

Sara también hizo estudios de sonido, canto y guitarra eléctrica en Argentina. Montó un estudio de grabación profesional y una productora llamada Resonador, estableciendo una sociedad artística con su marido Raúl Cariola, cantante de la banda argentina Santos Inocentes. La productora ha sido su principal actividad en ese país, si bien también estudió Arquitectura y construyó junto a su marido salas de ensayo en la ciudad de Buenos Aires. En 2004 Sara viajó a Chile y le propuso a su amiga Rose Marie que tocara guitarras para el disco que estaba preparando en esa época, para su proyecto Pin Up. Pin Up era una banda destinada a trabajar sólo con mujeres, y Rose Marie viajaría a participar a Buenos Aires. Sin embargo, no prosperó.

³⁸² “Sara Ugarte, más allá...”, op. cit., s.p.



Sara Ugarte, ca. 2004.
 Archivo personal de Sara Ugarte.

Tanto Venus como Pin Up fueron proyectos destinados desde sus orígenes a convocar mujeres entre sus integrantes. Respecto de esta idea y sus experiencias al respecto, Sara enfatiza lo siguiente:

Lo que pasaba cuando éramos todas mujeres en la banda es que se generaba una complicidad y un compañerismo propio del género, como si fuésemos hermanas inseparables que luchan por una causa común y nunca se pierde el horizonte. Eso que se genera es muy bonito y te sientes invencible, como una guerrera salvaje del Amazonas, donde nadie puede vencerte ni a ti ni a tus compañeras de banda. En cambio, cuando eres la única integrante mujer de la banda, por lo general los chicos tienden a protegerte y cuidarte con un sentido más paternal, que también es algo muy bonito, ya que instintivamente esas cosas tan sutiles te hacen exaltar más tu feminidad y marcar la diferencia, que eres una mujer en la banda (...). Pero a la hora de rockear no hay muchas diferencias entre hombres y mujeres³⁸³.

La escasa presencia femenina en el rol de instrumentistas se explicaría para ella de la siguiente manera:

Quizás esto pase porque el compromiso que te demanda dedicarte a un instrumento es muy grande y requiere de mucho tiempo y perseverancia (...). Generalmente, las mujeres tenemos muy poco tiempo, ya que hacemos muchas cosas a la vez. El hombre es más de concentrarse en una sola cosa en particular. En cuanto a la composición, yo creo que cada vez hay más mujeres que componen, y esto tiene que ver con la autoestima y la seguridad que ha adquirido la mujer en el tiempo (...). Cuando escucho

³⁸³ Conversación con la autora [oct. 2009].

una compositora mujer o bandas de mujeres, se nota ese toque sensual, más hormonal, contradictorio, irracional, independientemente del estilo de la banda³⁸⁴.

Sara Ugarte nunca ha dejado el rock. Hoy difunde su proyecto KIM, junto a Akio Takata, Emiliano Sasal y Pato Nieto, y producidos por Cariola en Argentina.

Soledad Genúa

La destacada guitarrista Soledad Genúa fue la primera mujer endorsada por la marca Gibson norteamericana en Chile. Soledad había comenzado su formación instrumental en su infancia en el teclado, la cual derivó en su adolescencia a la guitarra. Mientras participaba en el coro de su colegio durante dos años, tomó clases particulares de guitarra, y luego de guitarra eléctrica. Sin embargo, abandonó estas clases para comenzar un camino como autodidacta. “Lo que yo quería era lo que quieren todos cuando niños, tocar como los guitarristas que uno admira, y como nunca me he caracterizado por tener paciencia, preferí seguir mi camino sola, a mi ritmo, buscando las instancias para aprender”³⁸⁵.



Soledad Genúa, ca. 2010.
Archivo personal de Soledad Genúa.

³⁸⁴ Conversación con la autora [oct. 2009].

³⁸⁵ Correspondencia con la autora [sep.2012]

A sus catorce años ya participaba en su primera banda de *covers* de metal. Canciones de bandas como Iron Maiden y Megadeth le entregaron un referente guitarrístico característico de este género, mientras conoció y se involucró en la dinámica del funcionamiento de las bandas, así como en la composición. Algunas influencias de guitarristas de entonces que ella reconoce son las de Jason Becker, Marty Friedman, Vinnie Moore, Joe Satriani, Michael Amott, entre otros. Su formación autodidacta como guitarrista también estuvo marcada por su interacción con otros ejecutores del instrumento. Como narra Soledad:

En esos tiempos, cuando era niña, era muy común juntarse con distintos guitarristas a tocar, sacar canciones, o bien a compartir ideas o mostrar material propio instrumental. Todavía el internet no estaba 100% globalizado, así que las alternativas para aprender, aparte de los VHS, eran libros con tablaturas, partituras o simplemente el "oído". Entonces juntarse entre guitarristas era una gran cosa. Era una cuarta alternativa para aprender distintas técnicas, o al menos obtener cierta información como para mejorar lo ya aprendido. Yo tuve la suerte de juntarme a tocar con muy buenos guitarristas³⁸⁶.

Su primera banda, formada en el año 1992, se llamó Intruder, y ya estaba inmersa en la sonoridad metalera. Más tarde, en 1995, formó la banda Tornado de thrash metal. Este estilo tiene como principales exponentes las bandas Metallica, Megadeth y Slayer, y se vale de virtuosos(as) guitarristas solistas. Estas primeras bandas se formaban a partir de lazos de amistad e intereses comunes entre amigos.

Primero me juntaba con gente a tocar, con quienes había cierta coincidencia en gustos, tal cual los niños se juntan actualmente a jugar computador. Eran tardes entretenidas, con once incluida, donde también intercambiábamos música y conocimientos. Recuerdo haber estado en muchas partes distintas dentro de Santiago con diferentes músicos, también en la quinta región, siempre con la guitarra a cuestas y un ampli Crate. Luego de un tiempo, si se tornaba motivante o había fiato, nos seguíamos juntando hasta darnos cuenta de que debíamos buscar más músicos, o bien componer en serio³⁸⁷.

Luego de un receso, formó junto a Rodrigo Espinoza y Freddy Alexis la banda Witchblade, banda de Power Metal. El power metal fue un género surgido en los ochenta en reacción a corrientes depresivas y oscuras, como el death metal y el doom. Sus textos hablan

³⁸⁶ Correspondencia con la autora [sep.2012]

³⁸⁷ Correspondencia con la autora [sep.2012]

desde una postura más optimista. Algunas bandas exponentes de este género son la banda Nightwish y Stratovarius, entre otras, género centrado fuertemente en el virtuosismo en la guitarra. En la banda Witchblade Soledad componía la mayoría de sus canciones. Grabaron el EP *Taste my Sword*, para en 2001 editar un disco llamado *I* bajo el sello Picoroco Records.

Ese año Soledad participó en el proyecto de guitarristas John Broderick Project, dándose a conocer en la escena mundial. Sin duda, la técnica depurada de Soledad la ha hecho protagonista de episodios solistas de guitarra de alta complejidad, que le han dado un renombre en la escena metalera nacional e internacional. En Chile, al año siguiente trabajó con la banda santiaguina Septicemia, de thrash metal, con quienes realizó diversos shows en Santiago y en regiones.

Pero sin duda una de las bandas que más han marcado la trayectoria de la guitarrista ha sido Human Factor, banda de la cual formó parte a partir del año 2003. Esta banda adquirió renombre en la escena nacional, y realizó dos producciones discográficas: *Unleashed* y *Behind the Dark*, ambas con distribución mundial, incluyendo Japón y Europa. Como proyecto en vivo han sido teloneros de bandas importantes como Helloween, Gammaray, After Forever y Angra, entre otras bandas mundialmente exitosas. En Human Factor Soledad, además de ser guitarrista y compositora, también incursionó en el management y producción.

Luego de formar parte de Human Factor y de haber trabajado un tiempo con el proyecto los Chilenos de Huinca, con quienes realizó conciertos en Santiago y regiones, Soledad se radicó en Alemania en el año 2009. A partir de ese traslado trabajó como sesionista para la banda alemana de Death Folk metalera Craving, en conjunto con el ex vocalista de Equilibrium, Helge Stang. Paralelamente trabajó y tocó en vivo en ese país con la banda Human Debris, agrupación de Hamburgo del entonces guitarrista de Suidakra, Sebastian Hinz. Ambas experiencias trajeron como resultado buenas referencias en revistas y websites de renombre de la escena europea, como lo fueron Legacy Magazine y otras revistas de música.

En 2012, y a un paso de integrarse a la banda chilena radicada en Hamburgo Undercroft, Soledad decide regresar a Chile, por un tiempo indefinido, para dedicarse a su trabajo como compositora.

Respecto de su experiencia trabajando con mujeres en el rock, Soledad señala: “Nunca forcé nada en cuanto a juntarme sólo con mujeres u hombres a tocar. Bastaba con que el músico tuviera un manejo esperable del instrumento y nos llevaríamos bien. Sólo una vez tuve la experiencia de tocar con una guitarrista, pero lamentablemente no resultó”³⁸⁸.

Sin duda, el hecho de haber tomado un camino como solista principal en la guitarra eléctrica, símbolo indiscutible del Guitar Hero norteamericano de los años ochenta, ícono del poder macho heteresexual rebelde, fue un tema que presentó desafíos para la guitarrista en los comienzos:

Claro, muchas veces sentí al comienzo cierta diferenciación con mis pares músicos, pero en ningún caso negativa, todo lo contrario. Entendible, pues la escena en la que me muevo no se caracteriza por contar con muchas guitarristas solistas entre sus filas. Sin embargo esa misma distinción me hizo preocuparme también de tocar cada día mejor, y de moldear una personalidad que con el tiempo me permitió trabajar y me permite trabajar actualmente tanto con hombres como con mujeres, sin que exista prejuicio ni diferencias³⁸⁹.

Y continúa:

No creo que la música que hacen las mujeres sea distinta, en general. Al menos yo no lo siento así. Puede ser que la intención tenga otro matiz en algunos casos, pero las capacidades están ahí, y el gusto por la buena música también. La raíz es exactamente la misma. El matiz distinto creo yo es otorgado por las vocalistas, ya sea por el instrumento vocal como por la intencionalidad de las letras. Aunque en algunos casos, incluso esa diferencia queda en segundo plano³⁹⁰.

³⁸⁸ Correspondencia con la autora [sep.2012]

³⁸⁹ Correspondencia con la autora [sep.2012]

³⁹⁰ Correspondencia con la autora [sep.2012]

BAJISTAS DEL POST PUNK

La década de los noventa fue un momento de significativa presencia de mujeres bajistas en las bandas de rock en el mundo. Una presencia que marcó, desde un punto de vista, un antes y un después para el rol de las mujeres en las bandas. Por nombrar algunos ejemplos, algunas bajistas famosísimas de los noventa en el rock anglo son D'arcy Wretzky de la banda norteamericana Smashing Pumpkins; Melissa Auf der Maur y Kristen Pfaff, de Hole, una de las bandas femeninas más importantes de la década, formada en 1989 por Courtney Love; Kira Roessler, de Black Flag, banda emblemática de punk hardcore; Kim Deal de la banda Pixies, y Kim Gordon, de la banda Sonic Youth, entre muchas otras. Kim Deal y Kim Gordon fueron figuras femeninas representativas de la escena independiente anglosajona, ya que se transformaron en referentes de “rockeras” fundamentales para los bajistas en formación en esos años, así como para el público juvenil. Kim Gordon señala en una oportunidad lo siguiente: “Lo que más resalta de ser mujer en el escenario es ver a la gente mirándote (...). Por eso, la música de Sonic Youth me hace olvidar que soy una chica. Me gusta estar en una posición débil y hacerla fuerte”³⁹¹. De este modo, estas instrumentistas entregaron una nueva imagen femenina asociada a un rol históricamente masculino, el de los bajistas, a partir de una performance caracterizada por elementos contrapuestos a la feminidad escénica asociada al exhibicionismo, utilizando el voyeurismo como nuevo mecanismo de asociación entre no-exhibición y miradas, en términos de Van Zoonen³⁹².

En Chile, podríamos mencionar que, entre otras bajistas profesionales como Fresia Belmar en el jazz, la destacadísima Minka Urizar de músicaailable, bajistas de folclor, música religiosa y otros espacios musicales interesantes para investigaciones de género, en el rock, Chimène Cubillo, Caroline Chaspoul, además de Celia Zurita y las bajistas de la banda Venus, Natalie Santibañez y Johanna Turina en el soul, además de las bajistas de tercera generación que mencionaremos más adelante como América Soto, fueron fundamentales en la inserción laboral de las mujeres dentro del circuito rockero de los noventa y 2000. Chimène y Caroline

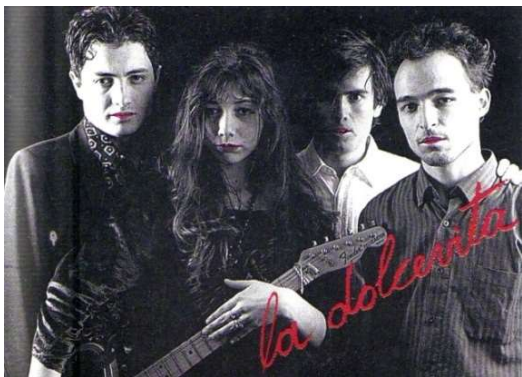
³⁹¹ M. Raha. op. cit., p. 134.

³⁹² L. Van Zoonen [1994], *Feminist Media Studies...*p. 83.

comparten varias cosas en común: haber crecido en Francia y ser las bajistas más “taquilleras” o bien vistas de la escena rockera chilena de los noventa.

Chimène Cubillo

Chimène Cubillo, la tercera integrante de la banda femenina Besos con Lengua, junto a Juanita y Colombina Parra, vivió en el exilio en Francia alrededor de veinte años. No sólo se ha desempeñado en el bajo eléctrico, sino también en la composición de música incidental para teatro y otros proyectos.



Chimène Cubillo junto a La Dolce Vita, ca. 1992.
Fotografía de Guillermo Gálvez.

Durante los noventa Chimène ocupó un lugar destacado en la escena discográfica nacional como bajista de la banda La Dolce Vita. Esta banda fue formada en 1989 por Chimène junto a Pierre del Herbe, también radicado en Francia en época de dictadura. Ella en bajo, él en guitarra y teclados, se unieron a la banda Francisco Koch en batería, Manuel de Juan en guitarra, estos dos participantes de la banda Anachena, y Pablo Ugarte, de Upa, en voz y acordeón. Con esta formación publicaron tres discos en los dos grandes sellos de la época. El primero de ellos fue el casete *Historia de familia* (1992), por el sello Alerce. Grabado en estudio Sonus por Walter González, la mezcla fue realizada por Hernán Rojas. En este disco también participaron Gisa Vatsky en los coros y Francisco Bosco como saxofonista invitado. El sonido de este disco acercó la música de la banda a un estilo dentro del pop punk, en algunas de

sus canciones, aludiendo a temáticas del amor y la fantasía, y musicalmente con beats más lentos que su estilo progenitor el punk. Su canción “Extraño amor”, escrita por Pierre, Chimène y Ugarte, fue incluida en la antología *Con el corazón aquí* (1993) de la ATR, mientras “Chile con carne” lo fue en *El verdadero rock chileno*, antología de Alerce, de 1994.

“Extraño amor” (La Dolce Vita)

Tanto tiempo sin hablar
Tantas cosas sin decir
Tantas horas sin tú saber
Lo demás se lo llevó el amor

Tantas cosas olvidé
Si me dices dónde buscar
De seguro encontraré
Si es que queda algo por recordar

Tanto tiempo que no te veo
Tantas horas que te perdí
Y ahora lo que no somos me hace falta
Y el presente me abre la piel



Chimène junto a Besos con Lengua, ca. 2006.
Archivo personal.

Después del primer disco, Chimène y Pierre realizaron un viaje a Francia, luego del cual retomaron la banda en Chile, esta vez sin Pablo Ugarte en la voz principal, quien ya comenzaba con el proyecto Barracos. Su salida provocó que Pierre tomara voz principal para el trabajo discográfico siguiente. El segundo disco, *La Dolce Vita* (1996), fue editado por el sello EMI. Su canción “Amor a la mala” (1996) mostraba una visión irónica acerca del matrimonio

como institución social, aludiendo a una realidad regida por el dinero, los vestidos y las fiestas, todos estos elementos utilizados en el videoclip del single, realizado y dirigido por Robin Wescott. La novia se escapa y se decide a marcharse con otro tipo que va a raptarla a su boda, un “amor a la mala, que es mucho mejor”. El tercer disco, *El corazón en la boca* (1999), fue editado por el mismo sello.

La Dolce Vita permaneció activa hasta 1999. Además de esta banda, Chimène ha participado como bajista invitada en diversos proyectos, como el de Pedro Frugone y otros.

Caroline Chaspoul

Francesa, de formación autodidacta, fue fundadora de una de las bandas chilenas más representativas de la escena indie nacional: la banda Pánico. Caroline conoció al chileno Eduardo Henríquez en su época escolar en ese país. Él había arribado a Francia a consecuencia del exilio, y en su encuentro, formaron una banda que llamaron La Mitad del Cielo. Esta fue el antecedente de banda Pánico, ya que presentaba los textos en español. En 1994, frente a una Europa deprimida, en la cual las oportunidades musicales eran escasas, y en plena Guerra del Golfo, decidieron emprender aventura hacia Chile, país que él mismo poco conocía.

Al llegar a Santiago grabaron algunas canciones junto a Cristóbal Pfenning, quien venía de la banda Índice de Desempleo, y Sebastián Arce, formando así el cuarteto de los personajes: “Carolina Tres Estrellas”, “Edi Pistolas”, “Juanito Zapatillas” y “Tatán Cavernicola”, conocidos como Pánico. La banda comenzó a tocar en la escena underground santiaguina de los noventa, presentando este primer disco llamado *Pánico* o *Bruce Lee*, con una excelente recepción. Compartió escenario con bandas del circuito punk como Fiskales Ad-Hok o Machuca, y con bandas de muy diversos estilos de la época. Caroline narra acerca de la época:

Llegamos al poco tiempo que se había acabado la dictadura, y era tanta la diferencia entre lo que se vivía en Francia y aquí, que para mí no había de dónde perderse: obvio que era mucho más positivo estar acá, estar haciendo cosas constructivas, con gente que tiene realmente ganas de construir (...). Ese fue uno de los raros momentos en los cuales la gente se juntó fuera del tema social, económico o de educación. Se podía compartir

distintas maneras de ver la vida y distintas vidas pasadas también (...). Fue una buena época por eso también (...). La música unía a todo el mundo³⁹³.

Este primer disco fue publicado de manera independiente y mostraba el interés que estos chicos tenían por la cultura del ciudadano chileno común, al cual hicieron alusión por su lenguaje figurativo, su característica improvisación y contraproducente previsibilidad, entre otros elementos propios de la “chilenidad”. Luego de que el productor Carlos Fonseca los escuchara, decidió incluirlos de inmediato en el Proyecto Rock Chileno entablado por el sello EMI, hecho que gatilló la estadía de Caroline y Eduardo en Chile por, finalmente, siete años.

Bajo la producción de Carlos Cabezas trabajaron al año siguiente en su segundo disco, *Pornostar* (1995), uno de los más difundidos de la banda. Sus shows iban siempre acompañados por vestuarios y escenarios temáticos, donde creaban sus personajes. Todo esto los rodeó de un ambiente multidisciplinario, que terminó por imponer una moda de “chicos y chicas pánico”, reafirmada por ellos mismos en sus canciones a través de sus textos y sus performances, que acogió a grupos sociales juveniles que no tenían que ver con el circuito metalero ni el pop alternativo, necesariamente. La música de *Pornostar* planteaba el constante juego entre el punk y los géneros latinos, en una propuesta experimental. Sus vestuarios característicos, un show con mucho movimiento e información, hicieron que Pánico destacara como una suerte de banda de punk sicodélico, enajenada, con desparpajo, lo cual fue valorado por su público. Y Caroline se transformó así en un referente importante para las chicas rockeras chilenas:

Kim Deal y Kim Gordon son gente que me influyó, también por una cosa de parada. Si hablamos de mujeres en la música hay un tema que es obvio, que es una cosa de parada, del modo cómo me sitúo con la música y la gente que está alrededor mío, y desde este punto de vista me siento más próxima a ellas que otra gente, por ser bajistas y por compartir escenario con hombres³⁹⁴.

De su segundo disco, la canción “Demasiada confusión” mostró un videoclip con un fuerte énfasis en lo visual, que narraba el viaje de una joven a partir de la revisión de una revista, de la cual los personajes y situaciones toman vida, como un libro animado. Con

³⁹³ Conversación con la autora [ene. 2011].

³⁹⁴ Conversación con la autora [ene. 2011].

Caroline en rol de actriz, mientras la chica punk mantiene la revista abierta, se crea un ambiente que mezcla una estética *vintage*³⁹⁵ con situaciones contemporáneas.

Esta fue la época punk sicodélica de **Pánico** en que tocábamos con **Supersordo** y bandas de la movida post Pinocho, y las temáticas eran más o menos reventadas. Para el lanzamiento en el **Court Central** pasé el peor susto de mi vida arriba de un escenario. Nunca habíamos tocado en un lugar tan grande y tuvieron que empujarnos para salir a tocar³⁹⁶.



Banda Pánico, ca. 1996.
Fotografías de Gonzalo Donoso.

Su siguiente disco también fue editado por EMI, *Surfin' maremoto* (1996), del cual emergió su conocido single “Las cosas van más lento”, con la temática de los estados alterados de conciencia, o bien, una nueva perspectiva acerca de la ruptura de la linealidad del tiempo como medida estandarizada. El videoclip de esta canción, dirigido por Robin Wescott, mantenía

³⁹⁵ Que retoma objetos del pasado que no pueden ser catalogados aún como antigüedades, pero que presentan un interés en la actualidad.

³⁹⁶ C. Cerda. “Las cosas van más lento...”. s.p.

el espíritu lúdico de la banda, su énfasis en el juego entre realidad y ficción, los mundos extraterrestres, animales mitológicos, y ellos, aventureros transeúntes entre mundos paralelos, en sorprendivos viajes alucinógenos.

“Las cosas van más lento” (Pánico)

Y voy corriendo
Parece caminar
Las cosas van más lento
Y creo que es normal

Estoy en desfase
Con la velocidad
Las cosas van más lento
Y sé que es normal

Cuando vamos
Pienso en un reflejo
Cuando vamos por la playa
Pienso en un reflejo

En 1997 Pánico decide formar su propio sello, Combo Discos, con el cual publican ese año el EP *Canciones para aprender a cantar* (1997), que fue complementado con el trabajo audiovisual de Mónica Peralta. Luego se publicó *Rayo al Ojo* (1998), álbum para el cual grabaron cinco canciones en el estudio de Gustavo Cerati en Argentina, producidas por Cristián Heyne. El siguiente álbum *Pánico Remixes*, del mismo año 1998, contó con músicos invitados como Andrés Bucci, Squat, Hermanos Brothers y Shogun (Heyne). Los dos primeros discos de esta época acercaron el sonido de la banda a la exploración de lo electrónico, lo que colaboró en la masificación de sus canciones en otros ámbitos de la escena underground. Este sonido los acercó al sello Sony Francia, que les ofreció un contrato para publicar su próximo disco, que fue *Telepathic Sonora* (2001). Es así como en 2000 regresan a Europa. *Telepathic Sonora* mezclaba el estilo de la música bailabe con el rock y la electrónica, y las temáticas retomaban nuevamente la cultura chilena. Fue grabado en Nueva York por Andrés Levín con músicos invitados. Caroline señala:

Queríamos mostrar una faceta latina al extranjero, y en Chile reivindicar la música popular en el rock, que era muy elitista (...). Nos dimos cuenta de que la cumbia tenía que ver con la cosa más africana y quisimos desarrollar eso. Siempre escuchamos cumbia original y mambo, gente como **Pérez Prado y Tito Puente**, queríamos replicar ese sonido medio con eco, como de grabación antigua, que es algo muy punk e irreverente³⁹⁷.

Las ventas no dieron resultado y el contrato con Sony terminó. Durante varios años, y con cambios en los músicos, trabajaron el disco *Subliminal Kill* (2005) junto a Cristián Vogel, chileno radicado en Inglaterra y productor de gran prestigio dentro de la música electrónica. Fueron editados por el sello independiente Tigersushi y comentados positivamente en diferentes medios europeos. Ese año realizaron conciertos por Europa, ganando prestigio en la escena independiente del viejo continente. Los nuevos integrantes, además de Edu, Carolina y Seba, fueron Memo y Squat. En 2007 graban su EP *Guadalupe* y continúan realizando algunas giras por Chile y Europa, y componiendo. Su último disco *Kick* fue editado en Francia en 2010. Permanecen en Francia desde entonces, realizando algunos viajes a Chile para presentarse.



Caroline Chaspoul, 2010.
Fotografía de Manuel Venegas.

Dos años antes de llegar a Chile en 1994, Caroline ingresó a la carrera de filosofía en la Universidad de París. Puesto su interés en que ésta fuese un aporte para su vida personal, esta experiencia le fue provechosa, si bien no llegó a ejercer profesionalmente en esa área. En sus siete años de estadía en Chile, ligada al mundo musical, trabajó en diversos oficios. En Francia también tuvo trabajos diversos, luego de ser madre a principios de los 2000. Caroline, una de

³⁹⁷ C. Cerda. op. cit., s.p.

las principales impulsoras de la escena underground de los noventa en Chile, tiene un discurso muy claro respecto del género en la música:

Yo creo que se puede hablar de la música como en cualquier otro ámbito. O sea, eso del gran drama de las mujeres en la sociedad, en general – y yo creo que no estamos viviendo en una de las sociedades peores desde este punto de vista - yo creo que en la música como en otros ámbitos, el abuso sexual lo ves todos los días en todas las oficinas (...). Eso de que se acostó con ese productor y ya hizo su camino y eso, de partida, yo creo que existe entre los hombres también. Es un camino que puedes elegir y puedes no elegir. No creo que sea netamente ligado a la mujer³⁹⁸.

Su constante trabajo con hombres en el escenario ha marcado su visión acerca del género, en un discurso transparente y esclarecedor de un problema que parece ser común a todas las rockeras:

Con hombres a veces tengo que decir “oye perdón, pero ustedes ven las cosas de una manera y yo las veo de otra manera. Antes no era tan así, pero hoy en día no tengo vergüenza de decirlo, y lo aclaro (...). Yo creo que hay diferencias, y que las vas asumiendo cada vez más. Al principio hay un ideal, bastante normal, de no plantearse tanto si soy una mujer y tú eres un hombre, pero después, te das cuenta de que es así, y nada que hacer (...). De hecho hay algo que siempre fue y sigue siendo, y es que las chicas terminan por juntarse entre ellas. Hay una necesidad de ¡UF! Mucho más simple, hagámosla solas, que los chicos hagan su banda y nosotras hagamos la nuestra. Yo encuentro que no está mal, pero a la vez polariza mucho el escenario³⁹⁹.

Caroline señala respecto del tema de la diferenciación entre géneros:

En las temáticas (de la música) es obvio que hay diferencias. Hay temáticas comunes, y hay otros temas que no podemos compartir. A veces es como que o tomas el partido masculino, o tomas el partido femenino (...). Lo que sí yo creo es que una mujer puede funcionar muy bien como un hombre, y un hombre puede funcionar perfectamente como una mujer. Pero hay dos tendencias, que son claramente distintas⁴⁰⁰.

Como en la mayoría de los casos que se revisan en la investigación, la maternidad pasa a ser un tema no omisible:

³⁹⁸ Conversación con la autora [ene. 2011].

³⁹⁹ Conversación con la autora [ene. 2011].

⁴⁰⁰ Conversación con la autora [ene. 2011].

Muchas mujeres en la música tienen niños muy tarde porque, cómo lo vas a hacer, y esas cosas (...) en ámbitos donde te piden mucha disponibilidad (...). También es un temor, porque cuando vas a tener un niño, que es algo bastante natural después de todo, puede ser que sea un obstáculo para tu trabajo, entonces es como difícil de gestionar eso emocionalmente y prácticamente. Hay cierto tipo de desigualdad que es clara y que es difícil de manejar (...).

Y continúa acerca de las nuevas masculinidades:

En Europa ahora los hombres se están comportando cada vez más como mujeres (...). Me gusta eso, que el lado femenino de los hombres esté mucho más asumido (...), lo que no significa tampoco, puede ser que sí como puede ser que no, pero la vida sexual es otro problema. Tú puedes tener una sexualidad con hombre y mujer, o solamente con mujer como hombre, pero reconocer que para ciertas cosas tienes un lado femenino y necesitas expresarlo, y que sea reconocido, me parece muy bueno⁴⁰¹.



Banda Pánico, 2000.
Fotografía de Gonzalo Donoso.

En la postdictadura, a partir de los años noventa, podemos ver cómo las bandas de rock con presencia femenina comienzan a proliferar. Venus fue la banda más trascendental de este género, transgresora e innovadora, que gracias al carisma e insistencia de estas chicas, Rose Marie, Sara Ugarte y las demás, alcanzó a aparecer en los registros oficiales. Por su parte, Soledad Genúa ha sido una de las instrumentistas más destacadas de nuestro país, posicionándose en la nómina mundial de Guitar Heroes. El aporte de Juanita Parra como baterista, Caroline y Chimène como bajistas, es indiscutible respecto de la apertura de un

⁴⁰¹ Conversación con la autora [ene. 2011].

espacio a las mujeres instrumentistas en los medios industriales. Colombina Parra fue más allá de la música misma, proponiendo en sus proyectos una forma de utilizar el lenguaje que la ha situado en un camino que transita entre la poesía y la música. Isis, Bismark, Lady Metal y Las Asociales, si bien fueron bandas frecuentadas por el medio rockero noventero, hoy no poseen figuración, y sus nombres son más bien anónimos. La mayoría del material generado por estas bandas no fue discografiado, y las únicas fuentes posibles para su conocimientos se remite a las fuentes orales y pequeñas reseñas de revistas de música juveniles.

POP Y MÚSICA ALTERNATIVA

Si bien el término “alternativo” tiene su origen en aquellas bandas que desarrollaron sus discografías y carreras en ambientes que corrían paralelamente al mainstream de las grandes empresas discográficas, lo que después se conocería como rock “Indie” - independiente -, este término en los noventa tomó un uso cotidiano. La música alternativa introdujo en la moda elementos *vintage*, tanto musicales como performativos. Su sonoridad y temáticas más transversales fueron características de los gustos musicales que la nueva apertura de la industria discográfica introdujo en Chile. La inclusión de sonidos provenientes de otros espacios, como algunos instrumentos sinfónicos, junto con la asimilación de nuevas tendencias musicales como el grunge, colaboraron a crear este estilo, que fue parte de los contenidos de los grandes sellos de la época, en algunos casos, independiente, en otros. Y nuevamente mujeres al frente. Sus voces fueron características de esta tendencia.

Evelyn Fuentes y Christianes

La banda de pop Christianes fue liderada en la voz principal por la bailarina, coreógrafa, cantante y compositora Evelyn Fuentes. Ella venía de una familia en la cual se cantaba folclore usualmente, por lo cual tuvo cercanía con la música en su infancia. Tanto así, que estudió interpretación en danza en el conservatorio de la Universidad de Chile, y a fines de los ochenta se centró en la danza contemporánea. Aspirante al Ballet Nacional y trabajando ya egresada como coreógrafa, conoció a Cristián Arenas, quien la incentivó a ser la cantante de su banda, que luego se conocería como Christianes. “Fue una invitación fortuita, no la busqué, muy casual, muy del destino. Y para mí era experimentar otra forma escénica, y además me pareció muy interesante, pues algunos conocimientos musicales ya tenía (...)”⁴⁰².

Cristián Arenas se había reunido en 1989 con Cristián Heyne para un proyecto que reclutó a un cantante y guitarrista llamado Juan Carlos Oyarzún. Su permanencia duró hasta 1992, y al año siguiente ella ingresó como reemplazante. El llamado de Arenas vino en plena época universitaria de Evelyn, y marcó un vuelco en su vida artística.

Yo llevaba seis años estudiando en la universidad, después otra cantidad de tiempo... moviéndome. Siempre trabajando en silencio. Entonces, irrumpir el espacio con la voz es ¡fuerte!, es súper agresivo, sacar la voz es un lenguaje que para mí está mucho más relacionado con el cotidiano, a diferencia del lenguaje en movimiento. Además, era como que yo podía experimentar con la voz y el canto la musicalidad, la música, la musicalidad de la danza... Y de ahí en adelante me tiré a cantar⁴⁰³.

Escénicamente tenía experiencias, desde sus once años había estado en escenarios, y este nuevo formato le sentó bastante bien. De manera muy intuitiva, Evelyn aprendió a utilizar el instrumento de la voz con cierta autonomía, con la cual descubrió su registro de soprano, que le era más cómodo para cantar que la octava baja. Y así, natural e instintivamente, fue como se dio aquel timbre vocal que la identificaría como la intérprete característica de “Mírame solo una vez” (1995). Sin sello aún, la aceptación del público fue inmediata, y hacia 1993 se les pidió un primer demo para la radio Futuro.

⁴⁰² Conversación con la autora [jul. 2009].

⁴⁰³ Conversación con la autora [jul. 2009].



Evelyn Fuentes, ca. 1995.
www.emol.com

La música de Christianes mostró un interés por una sonoridad *vintage*, sello del trabajo del productor Cristián Heyne, que con la inclusión de orquesta de cuerdas le entregó un perfil de fusión de estilos al proyecto. Influencias de bandas como Cocteau Twins, transversal para la mayoría de las bandas chilenas de los noventa lideradas por mujeres, The Jesus and Mary Chain, The Velvet Underground, y otras bandas de los ochenta y noventa, marcaron la pauta para la consolidación de un sonido internacional y nuevo que, junto con Malcorazón, Pánico, Solar, Santos Dumont, Canal Magdalena, Luna in Cielo y otras bandas, fue calificado como “música alternativa” en la época.

En 1995 Christianes editó su primer disco llamado *Ultrasol* bajo el llamado de Carlos Fonseca al Proyecto Rock Chileno de EMI. La biografía de la banda realizada por Franko Larraín (editor) para la radio de Internet Last Fm, presenta una completa descripción musical y temática acerca de este disco.

Ultrasol (1995) consagra al sonido único de Christianes dentro del mercado musical chileno. Música gravitante y elaborada, que se ve acompañada por la fragilidad propia de la interpretación vocal de Evelyn (...). En cuanto a las letras, nos enfrentamos a un disco muy introspectivo. El amor, el dolor y el sufrimiento aparecen como grandes figuras temáticas. Se repite la manifestación de un hablante confundido, que se ha entregado a una desilusión mayor. La pérdida y el abandono son profundas heridas que no sanan nunca. El escape y la liberación hacia mundos ideales, lejos del sol inquisitivo, refugiándose en la noche y las profundidades del mar, son temas que atraviesan todo el disco. La síntesis es una cadena de fatalidad y catarsis: amor-desilusión-sufrimiento-escape-liberación⁴⁰⁴.

⁴⁰⁴ F. Larraín. “Christianes: biografía”...s.p.

Esta cita describe detalladamente un espíritu juvenil de la década de los noventa, marcado por la introspección y otros elementos mencionados en el texto, sentimientos arraigados en una generación que vivía la rápida consolidación del capitalismo en su país, la cual arrasaba con las carencias psicológicas de sus usuarios y ponía el foco sobre el éxito material e individual de los ciudadanos.

Empero, fue el sistema de libre mercado el cual permitió que el single “Mírame solo una vez” de Christianes se transformase en un hit radial y televisivo a mediados de la década. Su sonoridad pop, caracterizada por la forma canción, las bases instrumentales con timbres rockeros y arreglos de cuerda, la voz principal suave y aguda, sin vibrato, su texto muy articulado y otros elementos, mostraban la interacción que comenzaba a darse entre los mercados latino y anglo, permitiendo a las bandas chilenas internacionalizar sus tendencias musicales⁴⁰⁵.

“Mírame solo una vez”

He dejado rastros en el camino
solo tú me hallarás, solo tú
te he esperado tanto bajo la lluvia
ya no sé si seguir, ya no sé

Mírame solo una vez, solo una vez
Mírame solo una vez
sin despertar nunca más, como un sueño,
sin final, yo estaré sin tu amor

El color de viento trae tus recuerdos
son de ti, son de mí, son del sol
vagaré por mundos entre la gente
vagaré sin pensar, sin tu amor

Espero que vengas por mí
antes que salga el sol
y si el sol sale te esperaré hasta morir
o hasta que muera el sol

⁴⁰⁵ “Mírame sólo una vez” ha sido relacionada sonoramente por diversos medios con lo que en 1996, un año después que Christianes, mostró la banda sueca Cardigans con su sencillo famosísimo “Lovefool”, del disco *First Band on the Moon* (1996), orientados también hacia lo vintage y lo alternativo, con un tono más lúdico que melancólico.

He dejado rastros entre la lluvia
solo tú los verás, solo tú.



Evelyn Fuentes en Christianes, ca. 1995.
www.musicapopular.cl

Conflictos generados por el cambio que significó pasar de la libertad creativa independiente al trabajo sistemático dentro de un sello multinacional, fueron las principales razones que prolongaron el trabajo de Christianes sólo hasta 1997. La otra razón del ocaso tenía que ver con la dificultad de llevar al escenario ensambles de violines y otros instrumentos, lo que significaba un gasto alto para la producción en épocas en que los sellos ya comenzaban a dar señales de baja en sus presupuestos.

Por su parte, la relación de Evelyn y Arenas se intensificó, tuvieron tres hijos y permanecieron largo tiempo juntos. Heyne se involucró en otros proyectos, como Shogún y una gran gama de colaboraciones como productor musical, y así Christianes finalizó su trabajo definitivamente. Nunca hubo una reunión.

A partir de 1998, Evelyn retomó la danza. Trabajó con la coreógrafa Carmen Dorta y en diferentes proyectos relacionados con la danza y el teatro. Para ella, la coreografía y la composición musical se habían acercado íntimamente, y en un giro abrupto decidió comenzar un proyecto como solista, componiendo. Había creado algunas canciones luego de la disolución de la banda, y frente a la necesidad de mostrar su trabajo, intentó formar un grupo que la acompañara, sin lograr sentirse cómoda. Entonces tomó la guitarra y comenzó a acompañarse en solitario. En ese formato se presentó en público. Corría el año 2004, y su persona era casi irreconocible, luego de que Christianes desapareciera después de haber estado activos tan poco tiempo. Fue como empezar de nada.

Empiezo a tocar en un barcito, sin que nadie supiera que yo era la que había cantado en los Christianes, como muy piola, y empieza a resultar. Algunas personas empiezan a cachar que yo era la mina de Christianes, por la voz que yo tenía y por las composiciones. Y llegaban: “Tú eres la mina de Christianes”. Y yo: “¡Nooo!”. “¡Sí, tú eres!”⁴⁰⁶.

Comenzó a tocar en circuitos de cafés y bares de pequeña capacidad y la gente la reconocía por el timbre delicado de su voz y su característico registro agudo. Los conciertos comenzaron a tener público considerable, y se decidió a grabar su disco *Sin culpa* (2009). Para el proyecto participó Edison Argandoña, intérprete de viola da gamba, y ella como guitarrista, en lo que Evelyn retrata como una propuesta minimalista. Su decisión de hacer circular *Sin culpa* libremente por Internet radica en su necesidad de exponer abiertamente el trabajo íntimo realizado por años.



Evelyn Fuentes como solista, ca. 2009.
Archivo personal de Evelyn Fuentes.

La experiencia de Evelyn en su desempeño como vocalista tuvo altos y bajos:

Los músicos son muy machistas (...). Fue más que nada que al plantearme en escena ellos se sintieron de alguna forma desplazados por una mina, ¡lo que es muy absurdo! Sin yo querer asumir ningún protagonismo, lo más lógico del mundo es que el vocalista tenga un protagonismo (...). Pero sí tenía mis herramientas para defenderme escénicamente (risas): empecé a usar vestuario que normalmente las minas no se atrevían a usar, ¡y botas de carey!⁴⁰⁷.

⁴⁰⁶ Conversación con la autora [jul. 2009].

⁴⁰⁷ Conversación con la autora [jul. 2009].

Madre por primera vez a sus veintidós años, su separación familiar marcó un quiebre importante en su adultez:

La primera etapa con la banda fue muy fácil, de alguna manera, no sé cómo, pero fue muy fácil, y lo resolví siempre muy bien con la danza y con la música. Para mí era muy chévere, era mi vida, la relación que tenía con mi entorno y con mi mundo. Era yo, mis tres hijos y mi pareja. Entonces la separación fue como ¡guau!, cambio (...). ¿Sabes qué? Es muy fuerte, yo no sé si a todo el mundo le pasa, pero al momento que yo me separé cambió todo... de verdad todo... de manera radical, como que perdí la capacidad de generar plata, la capacidad de incentivo frente a mil cosas, me sentí como mucho más inhibida en situaciones que antes para mí eran como muy fáciles de llevar. Mis hijos viven con él. Emocionalmente es un costo muy alto⁴⁰⁸.

A esto se suman los juicios sociales sobre ella por estar lejos de sus hijos. Su opinión del medio chileno no se deslinda de esa experiencia:

Hay como una costumbre del medio, una idiosincrasia, de que una mujer no puede estar sola. Así, hay muchos problemas de acoso (...). O sea, si tienes un hombre al lado hay un respeto del entorno, que dice: “Ah, esta mujer está protegida por un hombre, entonces no la vamos a molestar”. Ahora que no tengo ese respaldo, y hace ya años que estoy sola, se ha prestado para muchas situaciones ingratas⁴⁰⁹.

La música en solitario para Evelyn representó el ensamblaje de una vida nueva, totalmente diferente, y con nuevas perspectivas y nuevas dificultades.

El hecho de también trabajar sola fue un poco impulsado por ahí, como de ya... ¡ya basta!, hay una situación y yo me la puedo sola, y siempre he podido (...). Esto a mí me permite plantearme y pararme sola en escena como músico, lo que para mí era algo decisivo, fuerte y potente; porque pasar de ser la chiquilla de los Christianes a pararme sola, con mis composiciones, con una cosa creativa distinta, pero que igual es Pop, entonces... ahí está el asunto, ahí también me arriesgo⁴¹⁰.

⁴⁰⁸ Conversación con la autora [jul. 2009].

⁴⁰⁹ Conversación con la autora [jul. 2009].

⁴¹⁰ Conversación con la autora [jul. 2009].

Cathy Lean y Mal Corazón

La banda Mal Corazón tiene un origen similar al de Christianes. Su cantante Cathy Lean fue llamada a participar de una banda que estaba en formación en el año 1989. “Completamente autodidacta”⁴¹¹, como se define ella misma, su afición por la música había comenzado a los doce años, cuando con su hermano comenzó a tocar algunos instrumentos hechos en casa, simulando una banda. Algo como un juego. Cuando Catherine tenía alrededor de dieciséis años se cruzó con Cristián López, quien la invitó a formar parte de una banda.

Me acuerdo y me da risa porque yo no creí el cuento. Yo dije: “¿Yo rockera? Nooo...”. Quería estudiar teatro, siempre me gustó el arte y todo eso, pero la música, nunca pensé en hacer algo profesional. Pero nos juntamos y resultó algo muy maravilloso, empezó a fluir y fluir, y nos juntábamos de lunes a domingo, nos comíamos todo lo que había en la casa, y mi mamá nos retaba, pero le dábamos y le dábamos con dos guitarras de palo al principio⁴¹².

Ese año convocaron a un bajista, Carlos González, para formar un trío. También ingresó el baterista Rodrigo Norambuena, a lo que siguió una serie de recambios de músicos. Malcorazón, con muchos referentes en la mira del pop anglo en boga, definió un sonido melódico y con algo de ruido en las guitarras, que en esa época fue característica de la “música alternativa” de la época, junto con otras bandas locales que asimilaron esa sonoridad. Tocando constantemente en los lugares recurrentes de la movida musical santiaguina, por la fuerza de su puesta en escena, se hicieron conocidos en el medio. Su canción “La muerte atada” fue incluida en el compilado realizado por la ATR, *Con el corazón aquí II* (1994).

Ese mismo año Cathy trabajó en televisión mientras, paralelamente, grabaron las maquetas para su primer disco. El quiebre en su relación con Cristián, entre otras razones, provocaron la salida de López de la banda y la llegada de Jorge Flores en 1994. Cathy, a pesar de este quiebre, decidió continuar con el proyecto con nuevos integrantes. En 1995, como

⁴¹¹ Conversación con la autora [jul. 2009].

⁴¹² Conversación con la autora [jul. 2009].

señala ella, fueron llamados para el Proyecto Rock Chileno de EMI para grabar su primer disco, *San Bernardo* (1995). En ese momento, Cathy quedó embarazada.

Estábamos a dos semanas de entrar a grabar el disco y yo me embaracé, y yo, como muy ingenua, fui casi contenta a contar esta historia a la EMI. ¡Se les cayó la cara! Yo me imaginaba el video de esta chica corriendo con la guatita, corriendo por la pradera, porque el estilo era muy melódico, muy fantasioso. Venía, a mi juicio, al callo, pero para ellos no.

El sello se decidió por no editarlos, aduciendo razones relacionadas con la música y el tiempo. La frustración de este llamado le hizo darse cuenta a Cathy Lean de que ella no se correspondía en ese momento con un perfil “con la mina rica estupenda, regia arriba del escenario”⁴¹³, y claramente su nueva condición la llevaba hacia otro perfil.

Lo pasé mal. Lo pasé muy mal. Además recién embarazada, muy sensible, y dije: “No, esto no puede ser”. Y yo soy justiciera y dije: “No puedo perderme esta oportunidad, el disco esta maqueteado, está listo”, y partí a Alerce. Me acuerdo, por algún contacto que me hicieron ellas (hermanas Larrea), me abrieron las puertas: “¡Por supuesto! Cómo pueden haberte discriminado de esta manera”, y todo eso, y lo saqué por sello Alerce⁴¹⁴.

Así Mal Corazón pasó a formar parte de las ediciones del sello Alerce y la canción “Eternos días de invierno” mostró el primer videoclip de la banda. Este videoclip dejaba entrever una visión existencialista acerca de los individuos y su entorno, que podía verse en diferentes propuestas artísticas de la época: una chica que camina sola y triste por la ciudad, visualizando a las personas y las situaciones sin intervenir ni interactuar. Envuelta en una soledad inconmensurable va perdiendo cada vez más nitidez y presencia, en una transformación fantasmal. Como un invierno eterno, el frío de la imagen en el entorno refleja el interior del personaje, la hace desaparecer en un minimalismo existencial. Es el arribo definitivo del *grunge* como movimiento cultural: una mezcla entre el pesimismo punk y la herencia del rechazo al materialismo y a la ostentación del movimiento hippie.

⁴¹³ Conversación con la autora [ago. 2009].

⁴¹⁴ Conversación con la autora [ago. 2009].



Banda Mal Corazón, 1996.

<https://malcorazonoficial.wordpress.com>

Con la salida del bajista Carlos González, una tercera etapa de la banda se dio a partir de 1996. Invitan a tocar a Sandra Neumann los teclados y a Thomas Kalbhenn en el bajo. Con un sonido más electrónico, esta formación duró hasta 1997, año crucial de la crisis discográfica, que ya había comenzado. Siempre con Cathy a la cabeza, perseverante en sus composiciones y en su fuerza para sacar el proyecto adelante, y con la producción de Cristián Heyne (ex Christianes), tocaron algunas veces como banda Rever, con un single que se llamó “Despertar”. Pero hacia los 2000 decidieron volver a la línea de Malcorazón.

La segunda producción discográfica del proyecto fue *Abismo*, en el año 2003, por el sello La Oreja-Luna, producido por Cristián Heyne. Este disco presentaba una sonoridad bastante diferente al primero, marcada por una brecha tecnológica considerable entre ambos discos. Mientras *San Bernardo* (1995) dejaba entrever musicalmente influencias de bandas como Cocteau Twins y Cranberries, bastante centradas en el abordaje protagónico de las guitarras, *Abismo* (2003) mostraba una sonoridad más electrónica, un sentido más experimental influido por distintos y variados estilos. El bajista Giovanni Quezada y Cristián Córdova dieron formación a esta última etapa de la banda. Las canciones de *Abismo* eran creaciones del guitarrista de la banda Jorge Flores en conjunto con Cathy. Para su single “Todo peor” se elaboró un videoclip, dirigido por Álvaro Ceppi, de una calidad inusitada hasta esa época, con una producción mayor y sólidas ideas de respaldo.

La temática de este video presenta una imagen claramente lejana a “Eternos días de invierno”. Mostrando el paso de los ocho años que hubo entre ambos discos, retrataba un espíritu más libre que el anterior, propio de una juventud que dejaba la introversión de los noventa para dar paso a la expresividad de los 2000. La voz muy presente, el texto claramente articulado y en una tesitura media, con un timbre de contralto, en una emisión extremadamente llana, le dio una sonoridad dentro del marco de cantantes alternativas que se alejaban considerablemente de la actitud dramática propia de las cantantes de balada. Por otra parte, se podría pensar que “Todo peor” hubiera sido un texto impensable para ser cantado por una mujer en el contexto de una sociedad conservadora como la de la época: ella como protagonista busca, en una relación fugaz, solo su placer sexual y emocional, para *“luego no verte tal vez nunca más”*. Despegada del suelo, sin importarle lo que diga la sociedad, en modo mayor y con una línea melódica en absoluta calma rítmica, esta mujer canta desde la tina. Descartuchada, decidida y sin remordimientos. Un verdadero himno para una juventud alejada de los prejuicios, las normas morales y el tabú, y que comenzó a hablar acerca de temas poco discutidos por la generación de sus hermanos mayores, hijos de la dictadura.

“Todo peor” (Mal Corazón)

Hace ya un buen tiempo
 todo era gris, oscuro e incierto
 ahora no es lo mismo,
 ahora todo es mucho peor

¿Cuánto esperas tu muerte?
 quizás un día más, quizás hoy día mismo
 no hay nada que hacer
 todo es como tiene que ser

Quiero llenarme de ti
 luego, no verte tal vez nunca más
 pienso solo en mí, nada más que en mí

Hoy solo busco calma
 ya me resigné
 nacemos sin ganas
 ya no espero nada
 ya no quiero nada de mí

Un día más
nada que hacer
miro hacia atrás
todo es igual
un día más
vuelvo a creer
vuelvo a tener fe
esperaré

Este segundo disco fue seguido por un segundo hijo. Y así la vida de Cathy tendría un vuelco drástico en esta nueva situación. Con dos hijos y una saturación crónica consecuencia del carácter bohemio e intenso de la profesión nocturna, Cathy Lean decide alejarse de este mundo vertiginoso y volver a estar cerca de sus hijos. Malcorazón dejó de existir definitivamente en 2004. El último trabajo que hizo la banda fue presentar la canción “Luz de amanecer” para la banda sonora de la película *Los debutantes* ese año.



Cathy Lean en “Todo Peor”, 2003.
Archivo personal.

En esa situación personal, el proyecto solista fue el más cómodo para la cantautora. Sin presiones ni dependencias de otros, su trabajo ha sido pausado y marcado por los ritmos familiares y personales. Proceso similar al vivido por su equivalente Evelyn Fuentes y otras mujeres, que luego de haberse iniciado en el ámbito público del rock y los escenarios, descubrieron una veta interna como compositoras y decidieron emprender caminos de autonomía, con una mirada más introspectiva y menos dependiente.

Yo no sabía que tenía ese don. Lo sabía, pero era como que componía partes de una canción, y el resto de la banda me acompañaba. Y resulta que había una compositora que estaba dormida y no me había dado cuenta. Y fue precioso ese proceso⁴¹⁵.

En otra entrevista señalaba:

Un día me senté con la guitarra, las notas y las letras empezaron a fluir. ¡Yo era capaz! Y era algo que jamás me había planteado, y que jamás me imaginé hacer. Me di cuenta de que podía componer, que era capaz de crear letras y música a partir de lo que estoy sintiendo en este momento, lo que estoy viviendo⁴¹⁶.

Y agrega:

Mi idea es proyectar y explotar todo mi lado femenino, porque siento que en mi etapa anterior no fue tan explícito; me sentía muy masculina, un chico más en una banda de rockeros⁴¹⁷.

Conformó una banda con Andrés “Larra” Larraín, baterista de la banda Polter, Manuel Burgos, bajista de Golem e Ygal Glisser, el ex guitarrista de la banda Canal Magdalena. Como compositora, Cathy Lean se ha mantenido bastante activa. Música incidental para teatro, y presentaciones como Malcorazón, entre otras, han sido verdaderos ejercicios de trabajo para poder ir dando forma a una música que proviene por completo de su intuición y afición. Estos trabajos le permitieron mantenerse dentro de la música y no haber tenido que emprender otras áreas paralelamente.

Nunca estudié (música), no quiero hacerlo tampoco. No soy matea, no me gusta esa parte de la música. Soy muy visceral. Dicen que eso era igual lo bonito que tenía el proyecto Malcorazón, y ahora el proyecto solista, que es una cosa muy natural, que va fluyendo, muy visceral.

⁴¹⁵ Conversación con la autora [ago. 2009].

⁴¹⁶ “Cathy Lean, pasado, presente y futuro”...s.p.

⁴¹⁷ Ibid.



Cathy Lean, 2011.
Fotografía de Gonzalo Donoso.

La banda juvenil Kudai reeditó dos canciones de Malcorazón en su último disco, lo cual las llevó a ser conocidas por todo el mundo latinoamericano.

Uno pierde el tiempo de repente en otras cosas. Y caché de repente que igual fue importante mi misión y mi labor, que estaba impregnado en los corazones, que a mucha gente les gusta, “que me enamoré con esta canción”, “qué lindo esto”, y en el momento no le tomái el peso a la gran responsabilidad que significa hacer arte o transmitir una música, todo lo que uno puede hacer y decir (...). Ahora estoy esperando mi tercer hijo, que eso es una buena noticia porque van de la mano: un hijo y un disco. Claro, quisiera tener diez discos, ¡pero no sé si diez hijos!⁴¹⁸.

⁴¹⁸ Conversación con la autora [ago. 2009].

Alejandra Araya en Luna in Caelo

Luna in Caelo fue un dúo formado en 1993 por Daniel Ávila en guitarras y Alejandra Araya en el canto. Él era estudiante de diseño, también baterista de un proyecto de covers de la banda Pixies, y ella estudiante de Historia. Ya emparejados, decidieron emprender juntos un proyecto musical.

El entorno familiar de Alejandra estaba influido por la música de la radio y los éxitos bailables de los años cincuenta y sesenta que sus padres escuchaban en su juventud. Su madre solía cantar en los festivales escolares de sus hijos, no profesionalmente, y de este modo Alejandra participó en grupos folclóricos, pero sin llegar a tocar instrumentos en ellos.

No tuve formación musical formal (...). La experiencia de cantar creando las melodías y las letras sólo surgió con Luna in Caelo, es decir, son una y la misma cosa (...). Cantar en público fue para mí un desafío, construí un personaje para ello. La mirada de los otros y sus emociones son demasiado para una persona que no está entrenada en la puesta en escena y que no tiene por objetivo hacer de ello su oficio⁴¹⁹.

En los años en que conoció a Daniel, Alejandra participaba de un grupo de alumnos que hacía reuniones culturales en torno al ambiente de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile.

Eran reuniones de amigos con ganas de hacer algo en medio de una facultad en medio de la nada, instalada allí luego que Pinochet desmantelara la Universidad de Chile (...) sobre todo la Facultad de Filosofía y Humanidades (...). Teníamos clases de latín y agarrábamos cualquier libro en esa lengua para oír lo lindo que sonaba, bebíamos vino y leíamos nuestras poesías. Otras veces hacíamos algo de improvisación teatral, pero todo muy amateur⁴²⁰.

De esas lecturas surge el nombre de la banda. La frase “Nox erat, Luna in Caelo fulgebat”, que tradujeron como “La noche era, la luna en el cielo brillaba”, marcó a la futura cantante, quien derivó el nombre a Luna in Caelo. Ambos señalan de ello: “Como no tenemos

⁴¹⁹ Correspondencia con la autora [sep. 2012].

⁴²⁰ “Luna in Caelo”, *Sonidobscura*...s.p.

conocimientos de música, el proceso de componer fue muy intuitivo e íntimo”⁴²¹. En un comienzo el dúo se presentaba con guitarra con efectos y voz, y en algunas ocasiones con secuencias. Pero en 1994 se incorporó Phillipe Boisier en el bajo, estudiante de Arquitectura, y Enrique Stindt en batería, lo cual los llevó al formato banda cuarteto y le dio fuerza a la propuesta. Boisier había nacido en París y participado de otras bandas de la época, como Mambotaxi y Pánico. Luego creó el proyecto Icalma y es compositor de música para películas.

Así nació Luna in Caelo, dentro de la movida universitaria de la Universidad de Chile de comienzos de los noventa. Con el boom discográfico de 1995, Luna in Caelo fue considerada por el público como parte de las bandas de música alternativa que se estaban editando en la época, como Christianes y Malcorazón. Sin embargo, ellos no firmaron con transnacionales y mantuvieron su ámbito estrictamente en el circuito independiente, al margen de la industria. En estos años la escena independiente había crecido considerablemente.

La necesidad inicial de esta banda fue la expresión artística de sus inquietudes internas. El canto y las artes escénicas se presentaron como un gran desafío para Alejandra, quien asocia este oficio a un nivel interno de exploración artística:

La música es vital para mí, los discos son objetos tan preciados como los libros, y digo objetos porque no me gusta escuchar música en mp3, me gusta oír discos. La experiencia sonora sigue siendo para mí una experiencia sublime (...). Poder expresarme en sonidos es para mí una versión de mi mundo creativo al igual que la literatura o la escritura historiográfica. Sólo eduqué algo mi voz para poder mejorar la interpretación y no dañar mis cuerdas vocales. Mi maestra Inés Délano fue fundamental para entender el instrumento y dar más seguridad a mi canto (...). Actualmente no tengo una disciplina en el canto pues el proyecto Luna in Caelo está en reposo, o latente más bien, sin embargo, siempre estoy haciendo melodías y cantos, cuando camino y voy sola, cuando estoy en descanso y con mi hija cantar es cosa de todo el día. Si esto es formación musical, no lo sé, pero así vivo la música⁴²².

A partir de 1996 Luna in Caelo se presentó en diversos espacios de la escena alternativa santiaguina, compartiendo escenario con bandas como Shogún, Sien y otras desaparecidas. Influencias musicales diversas, como Dead can Dance, Siouxi and the Banshees, The Cure,

⁴²¹ Ibid.

⁴²² Correspondencia con la autora [sep. 2012].

My Bloody Valentine, Popol Vuh, que se sitúa entre las influencias directas de los inicios, así como el rock gótico extremo de Bauhaus, esta banda presentaba una sonoridad *dark*, con timbres caracterizados por el uso de gran cantidad de efectos espaciales en las guitarras, con la voz femenina principal en registro agudo, con una amplia reverberación, pulso detenido, todas características del estilo Dream que había desarrollado la banda Cocteau Twins en la voz de Elizabeth Fraser. Resulta interesante lo que plantea la autora respecto del género y el canto:

El hecho de que una mujer tome la voz o un micrófono tiene consecuencias importantes, pues lo primero que se debe sortear es ser escuchada y observada como artista, no como objeto sexual (...). En algunas vertientes del rock la sensualidad es una actitud y arte de la performance de una rockera, pero eso también supone reforzar los estereotipos de género y opacar tu aporte creativo. Soportar el acoso en el escenario con gritos soeces y estúpidos sin responder fue algo que no me permití, mi forma de ser es frontal y directa, por lo tanto no ando de “mina” por el planeta y menos cantando, pues desde mi canto intento justamente cambiar dicha historia larga de las mujeres⁴²³.

En sintonía con Dead Can Dance, los textos se dejaban articular de manera cadenciosa y sugerente, con una articulación disminuida. Los conciertos de Luna in Caelo eran preparados por los músicos con un gran cuidado, inspirados en un concepto temático inicial. El énfasis visual que empleaba la banda en sus presentaciones ponía de manifiesto esta búsqueda de contenido existencial, que se manifestaba a través de su música. Esta búsqueda se vio plasmada en escenografías únicas y preparadas especialmente para los conciertos, que se realizaban en espacios como casas abandonadas, subterráneos, viejas industrias, disquerías, azoteas de edificios, teatros, e incluso en la capilla de un ex convento colonial en México⁴²⁴. Estos conciertos se realizaban en penumbras y con proyecciones fotográficas de fondo. La colaboración del arquitecto Rodrigo Tissi fue fructífera en este aspecto, llegando a realizar escenografías de alto impacto para el público. Boisier retrata la búsqueda que tenía Luna in Caelo en la época, con una estética y contenidos situados en una esfera bastante definida:

En un momento nos definimos en un texto bien bonito como neoexpresionistas, y eso hacía apelación directa a corrientes como la del cine alemán expresionista. Teníamos la suerte de interpretar en un escenario montado como tal, en la fábrica de mármol (el

⁴²³ Correspondencia con la autora [sep. 2012].

⁴²⁴ “Luna in Caelo”, op. cit.

reducto donde el grupo ensayaba). Y las veces que tocamos en contextos más raros, como la Casa Club, llevábamos estructuras de la casa de mármol⁴²⁵.

Alejandra señalaba en una entrevista: “Lo que nos interesa es conover; hablar de los temas que se evitan, que te ponen triste”⁴²⁶. Y en otra entrevista señalaba: “La luz no viene sin antes tener un proceso de dolor, de angustia, de desesperación. La vida en sí en un proceso doloroso, crecer es doloroso. Lo que hacemos es una catarsis, es liberar la opresión interior, para limpiarse, y seguir viviendo. Enfrentar el dolor es lo que proponemos, no evitarlo o hacer de él una caricatura dark de gente de negro...”⁴²⁷.



Luna in Cielo, ca. 2000.
<http://jorgesaavedra.blogspot.cl/>

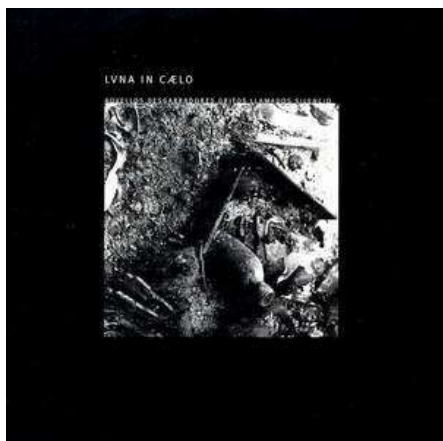
Sus trabajos discográficos comenzaron con su participación en la antología *Encuentros cercanos* (1997), editada por la disquería Background, vanguardista de música electrónica de la época. Incentivados por la buena recepción de su propuesta, en 1998 editaron su primer disco, llamado *Aquellos desgarradores gritos llamados silencio*, distribuido por el sello alternativo Toxic Records. Para este disco recibieron financiamiento del dueño de la disquería, Hugo Chávez, con apoyo de Rolando Ramos, de Radio Rock & Pop. Fue producido por Cristián

⁴²⁵ Ponce, David, “Icalma, el sonido del gen Mishima”, *El Mercurio*, 6 de agosto de 2008, <http://www.lamusica.emol.com/detalle/index.asp?idnoticia=316388>

⁴²⁶ “Luna in Cielo” en www.musicapopular.cl

⁴²⁷ “Luna in Cielo”, op. cit.

Heyne. Luego, Boisier se retira de la banda y se incorpora Christian Cosgrove. En 1999 grabaron su segunda producción, *Miedo a morir*, que fue editada en México una vez que Alejandra y Diego emprenden rumbo a Ciudad de México en 2000, ciudad en la cual se radican. Su despedida se hizo en un concierto en Teatro Novedades el 28 de agosto de ese año. En ese país continúan tocando en vivo con músicos mexicanos. *Miedo a morir* fue distribuido en Chile por el sello de Heyne, Luna. Su música, situada para entonces dentro de la tendencia Ethereal, o dark etéreo, tuvo una buena recepción en ese país, y Luna in Caelo se mantuvo tocando en la escena underground mexicana. En Chile, el movimiento dark también había adquirido adherentes que circulaban en torno a discotecas capitalinas como Blondie, Bal Le Duc, y otras.



Portada de disco *Aquellos desgarradores gritos llamados silencio*, 1998.

Su primer disco, *Aquellos desgarradores gritos llamados silencio*, fue reeditado en 2001 por Palace of Worms en Italia, con una nueva mezcla de Daniel y tres nuevas canciones. Su tercer disco lo graban en 2002, que es publicado como *Noche era, la luna en el cielo brillaba*, por Drama Company. El nombre del disco estaba inspirado en la traducción del nombre latino original de la banda. La pareja decidió volver a Chile.

En 2002 lanzaron este disco en Chile junto a los músicos originales Cosgrove y Stindt. Luego fue editado en España por Drama Company, donde alcanzaron un gran prestigio, tocando en diversos festivales y ciudades en ese país. En 2003 grabaron y publicaron el EP *Dos canciones*, a través de Internet. Christian Cosgrove se retiró en 2004, Enrique Stindt se va de

Chile para luego volver, y se incorpora a la banda Diego García de la Huerta, para grabar el último disco de la banda, *Urdimbre*, en 2006. Actualmente la banda está en receso.



Alejandra Araya, ca. 2005.
<http://jorgesaaavedra.blogspot.cl>

Su trabajo sostenido en la música ha llevado a Alejandra a reflexionar acerca del tema del género y las artes:

Es un tema que conversamos de vez en cuando con algunas amigas artistas en otros ámbitos: ¿existe el arte de mujeres, la escritura de mujeres, etc? Yo creo que la aspiración utópica es que las condiciones de género no sean relevantes en la obra o en la creación, si no que ellas valgan por lo que son. Pero quien enuncia nunca puede dejar de ser relevante, y todos tenemos una carga histórica que es parte de nuestra identidad, por lo tanto, como mujer no puedo hacer caso omiso de dicha condición cuando estoy creando algo. No es consciente, es⁴²⁸.

Y para finalizar, señala:

Luna in Caelo es mayoritariamente masculino y me enfrenté a ello como he hecho en todos los ámbitos de mi vida, intentando que se me vea por lo que hago y no por mi condición de mujer, sin que ello suponga borrar esta experiencia vital de mi ser. El último disco de Luna in Caelo trata justamente de los males eternos de dicha condición: acoso en la calle, objetos más que sujetos, maltrato físico, gestar, la sangre, todas ellas son experiencias humanas que los hombres deben aprender a incorporar a su propia vida, pues de lo contrario, nunca podrán ellos mismos cambiar las relaciones de género. El “problema de las mujeres” no es de mujeres, es de hombres y mujeres⁴²⁹.

⁴²⁸ Correspondencia con la autora [sep. 2012].

⁴²⁹ Correspondencia con la autora [sep. 2012].

Como parte de este subcapítulo orientado hacia el pop alternativo, otra frontwoman que ha jugado un rol importante en la escena alternativa es Carolina Sotomayor, como vocalista de la banda Elso Tumbay, desde los años noventa. Después de reiterados intentos, no se pudo realizar contacto con ella.

Como hemos podido observar, la mayoría de las chicas que participaron de estas bandas de pop alternativo o hicieron en respuesta a la invitación de amigos o novios a presentarse como vocalistas de sus bandas. De este modo, en su mayoría sin conocimientos musicales ni experiencias previas, ellas desarrollaron sus conocimientos musicales a partir de una experiencia profesional, que muchas veces las llevó posteriormente a emprender carreras solistas como compositoras. A través de sus voces, sin mayor virtuosismo ni técnica, y con propuestas ancladas a las nuevas tendencias minimalistas del rock y cultura independiente de los noventa ya asentadas en el mundo angloparlante, pasaron transformarse en referentes de identidad para su público, ya sea por medio de vestuario, escenografía, maquillaje y otros elementos, que las caracterizaron como chicas “onderas”. Su rol en el frente marcó el éxito de estas bandas, con un misticismo o carisma que les valieron gran cantidad de seguidores. En su mayoría continuaron caminos como compositoras una vez acabados sus proyectos iniciales, con una tendencia general a englobar en una misma visión creativa la vida personal y la música.

SOUL, FUNK Y HIP HOP

Hablar de Hip Hop en un país sudamericano es hablar, de alguna manera, de identidad. La práctica social que dio origen al rap en sectores urbanos de escasos recursos de Estados Unidos desde la década de los sesenta, tuvo una buena acogida en los países del tercer mundo en todo el planeta a partir de los noventa, ya asociado al término hip-hop, y pasó a transformarse en un lenguaje transversal asociado a estratos sociales marginados. A su vez, las discográficas absorbieron en esta década a los artistas del género, generando una industria transnacional que tomó diversas sendas. En sus orígenes, se puede afirmar que técnicamente el rap debió su éxito

debido a que fue una música que requirió pocos medios tecnológicos y económicos para su producción, que se emplazó en espacios móviles, principalmente en las calles y los barrios, y que fomentó fuertemente el trabajo colectivo, además de presentar un espacio político para personas que no podían efectivamente participar el ámbito político civil.

La condición de “movimiento” o “cultura” resulta fundamental para comprender el entorno del hip-hop como estilo musical, discurso, pensamiento y forma de vida. Desde sus inicios en Estados Unidos desde los años sesenta, la calle fue el único lugar parcialmente permitido para aquellos grupos de jóvenes afroamericanos que no eran bienvenidos en locales comerciales, en la época del “blanqueamiento” norteamericano, cuando el racismo comenzaba nuevamente a tener protagonismo en ese país. De este modo, rayar las calles y bailar en ellas se vuelve una marca de identidad, además de un espacio de esparcimiento, en voces que encontraron en los medios no-violentos la única forma posible de expresión sin ser arrestados por su color de piel.

El lenguaje escrito y oral, en todas sus manifestaciones, se yergue como elemento central para este movimiento, el cual realza la palabra como signo de empoderamiento, enmarcada en un discurso con conciencia de marginalidad. El “maestro de ceremonia” (MC o cantante rimador) y el Dj (programador o Scratch) son quienes en conjunto crean e interpretan la música, en su conformación originaria. La utilización del lenguaje resulta fundamental para la identificación de ciertos tipos de música hip-hop con sus lugares de origen y su pertenencia a una u otra localidad. Los temas políticos y sociales fueron los principales tópicos que trataban sus autores. Como movimiento interdisciplinario, algunas prácticas que forman parte del hip-hop son el grafiti, el cómic, la danza (Breakdance), el Scratch de vinilo, Beatbox o caja rítmica bucofaríngea, los murales, entre otras, todas ellas desarrolladas en el ámbito de la cultura urbana.

Hacia los años noventa el hip-hop tomó una gran fuerza en Europa y Latinoamérica, con la masificación del género a través de la industria. Algunas vertientes permitieron que resurgiera como un arma cultural contra los problemas sociales vigentes de la juventud, como en sus orígenes. Un ejemplo de ello se puede observar en el movimiento rapero que surgió en Francia y que está en plena vigencia en los 2000. En los suburbios de París los hijos de

inmigrantes africanos, recibidos a raíz de la reivindicación francesa por su colonización en ese continente, formaron movimientos contraculturales hiphoperos, donde este lenguaje artístico se presentó como una vía de escape para el problema de la segregación y la marginalidad. Viviendo en Europa no eran europeos, y viviendo en África no eran africanos. Aún hoy no tienen los privilegios de un francés, pero a la vez no pueden retornar a un país que les es ajeno. Este conflicto ha sostenido el movimiento rapero en ese país con un discurso constantemente renovado y actual. Algo similar, sin duda, a la problemática interna que vivió Anita Tijoux y los integrantes de Makiza en la década noventa. Sin embargo, en términos generales el hip-hop se plasma en un discurso de denuncia y apelación.

Las MC femeninas contaron con referentes del género discografiadas desde fines de los años ochenta. Las jóvenes norteamericanas Missy Elliot, Queen Latifah, y las posteriores Lil Kim y Foxy Brown, entre algunas otras, ya firmaban con sellos discográficos de Estados Unidos principalmente durante los noventa. En esos años en Chile, las raperas Corrosivas habían comenzado a cantar sobre temas del género; Mysti-K (Myriam) Vásquez, comienza en la banda Enigma Okulto cerca de 1996; María José Levine como Golosina Caníbal; Anita Tijoux, en Makiza. Sin embargo, siguen siendo contadas con los dedos de una mano. Para Anita, la escasez de mujeres en el medio rapero es real: “En el Rap hay pocas mujeres. Mujeres productoras o Dj hay muy pocas. Quizá las mujeres son más temerosas de acercarse a un género donde hay más hombres”⁴³⁰.

Usualmente las bandas chilenas de hip hop, soul y funk que nacieron desde comienzos de los noventa en el país, como De Kiruza, La Pozze Latina, Los Tetas, Tiro de Gracia o Makiza, contaron en varias oportunidades con cantantes femeninas invitadas. Este estilo presentaba la necesidad de incorporar cantantes que entregaran en su emisión, además de una buena técnica, un manejo del estilo y, por sobre todo, un uso adecuado de este lenguaje. La musicalidad negra se presenta como un desafío para una tradición que ha blanqueado desde antiguo la presencia negra en la tradición nacional, haciendo caso omiso de la latencia de estas prácticas en nuestro patrimonio hasta la actualidad. Es así como en esos años se destacaron algunas cantantes y MC, o maestras de ceremonia, así como algunas instrumentistas, que

⁴³⁰ Conversación con la autora [sep. 2009].

aportaron tanto con voces como con textos a estos intentos de asimilar la riqueza del mundo negro al alma musical chilena.

Ema Pinto

Actriz y cantante de profesión, Ema Pinto ha podido desarrollar ambas profesiones complementándolas de manera armónica. Su entorno familiar estuvo siempre inmerso en el ámbito profesional de la música: su madre en su juventud grababa comerciales radiales y coros para discos importantes de la década de los 60, y su tío fue integrante de la banda nacional Los Flamings. En su generación, su primo hermano es el popular cantante chileno Juan Antonio Labra.

A pesar de este entorno familiar, Ema “*no cantaba ni en la ducha*”⁴³¹, y se decidió por estudiar Teatro. Cursó estudios en la Escuela de Fernando González durante los años ochenta, para licenciarse, años más tarde, en una universidad privada. Con ello comenzó a ejercer la docencia. Como suele suceder a algunos actores, la música llegó para Ema a través de la escuela de teatro, con los cursos de voz y canto que tuvo en su carrera. “*En mi tercer año de escuela, tuve mi ramo de canto, y mi profesora, Anita Rubilar, a quien recuerdo con mucho cariño, me dijo que yo tenía dedos para el piano: “Tú debieras seguir cantando” me dijo y le hice caso...*”⁴³². Hoy es considerada una de las cantantes más sólidas de la escena soulera de los noventa.

Un hito que marcó su doble práctica disciplinaria fue su desempeño protagónico de la versión de *La Pérgola de las Flores*, de Francisco Flores del Campo, realizada en 1996 y dirigida por Andrés Pérez. En ese momento se fusionaron para ella el teatro y la música definitivamente. De este modo, la alternativa del teatro musical fue la más cómoda, transformándose en su especialidad. A través de la prensa del espectáculo se hizo conocida definitivamente como cantante. En adelante, pocos se enteraron de que la profesión inicial de

⁴³¹ Conversación con la autora [ago.2009].

⁴³² Conversación con la autora [ago.2009].

esta mujer era la actuación. Pero no importó mucho, dado que destacó de inmediato por su buen manejo de la escena y de su instrumento vocal, que adquirió una emisión única e identificable.

Paralelamente al teatro musical, Ema fue llamada a cantar en la banda noventera Ludwig Band. Este conjunto fue un proyecto formado en 1992 por Martín Lara (Codú) y Nicolás Figueroa (Ludovico Lúdico) en guitarras, Andrés Pérez Ramírez en saxo, Marcelo Wolde en bajo y Dante Yaconi en batería. Luego se sumaría Juan Pablo Velasco en batería. Su sonido se caracterizó por una sonoridad pop con guitarras distorsionadas, de carácter progresivo. La llegada de Ema fue bienvenida. El año en que entra a Ludwig Band, en 1994, editan por el sello Alerce su primer disco, *Estréllame* (1994). La canción “Charlatán”, de ese disco, fue incluida en la antología *El verdadero rock chileno* (1994), de Alerce. Al año siguiente (1995), la SCD le otorga el premio a la mejor vocalista femenina de rock.

Luego de *La Pérgola de las Flores*, Ema pasa a formar parte de una orquesta bailable chilena que se formó en esa época con instrumentistas jóvenes para ir a tocar música bailable al Sporting Club en Montecarlo, Mónaco. Lo que pareció una oferta interesante para todos los que viajaron, lo fue también para ella, integrándose como *crooner* de la orquesta. Trabajó en ello tres meses por contrato, y cuando regresó a Chile, Ludwig Band daba señas de disolución, lo cual se concretó en 1997, al año siguiente. Volverían en los 2000 con nuevos integrantes y nuevas cantantes, como Francisca Raymond y Sol Aravena.



Ema Pinto, ca. 2000.
Fotografía de Mauricio Torres.

La separación de su banda significó para Ema un impulso para decidirse a trabajar en solitario. Diversos proyectos la llamaron como invitada en discos de bandas chilenas como Gondwana, Tiro de Gracia, La Pozze Latina, Panteras Negras, Joe Vasconcellos, entre otros. En esta época la llamaron a participar en Luna en Fa, banda precursora de Mamma Soul, pero decidió viajar a Nueva York para conocer el medio musical estadounidense.

En este viaje Ema participó en algunos conciertos de la movida nocturna neoyorquina, con músicos chilenos y extranjeros, cantante en bares y parques, lo cual fue una experiencia inolvidable para ella. Pero principalmente, Ema se concentró en investigar acerca del teatro musical, género que tenía un escaso desarrollo en nuestro país. Al regresar a Chile trabajó como corista de Joe Vasconcellos para el Festival de Viña del Mar, junto con Michelle Espinoza. En esta época, alrededor de 1999, conoció a los integrantes de la que sería su nueva banda:

Fui a un pub con unos amigos y me encuentro con que recién había tocado el grupo Matahari, que no conocía, pero del que ubicaba algunos músicos. Ese mismo día la cantante que tenían, Gloria Pérez, realizaba su último concierto con ellos ya que estaba embarazada y tomó la decisión de no seguir con el grupo. Y ahí surgió la idea de ellos de llamarme, ya que me vieron ese día, y mostrarme la música que hacían. Me gustó mucho el estilo, se asemejaba mucho a lo que yo estaba haciendo con Pedro Foncea con música tanto de él como algunas ideas mías, en el estilo del soul, en una cosa mucho más R&B que quería investigar. Y nos juntamos un día en una sala de ensayo, que hasta el día de hoy es nuestra sala de ensayo en Balmaceda, y nos pusimos a trabajar, y desde ahí que no hemos parado⁴³³.

En 1999, Ema ingresa como voz principal a Matahari. Esta banda había nacido en 1996 cuando el tecladista Claudio Nervi, el guitarrista Edison Belmar y el bajista Ernesto Duboy, todos músicos de Jano Soto, se unieron para formar una banda más cercana al jazz y funk. Luego se unió Andy Baeza en batería y la cantante Karla Argandoña. Pero esa formación cambió, y al trío inicial se unieron Max Ortiz, Marcelo Espíndola y Gloria Pérez. Cuando la cantante se retiró, la banda llamó a audiciones. Este proceso tomó un año, hasta que apareció Ema. Entonces grabaron su primer disco, *Deja el cuerpo* (2002), por Mutante Discos, con músicos invitados, entre ellos la cantante y rimadora Vanessa Valdés. Al año siguiente este disco recibió un Altazor (2003). Luego participaron de un disco compilado del sello Sony Music llamado “Generaciones” (2003). En 2005 se editó el segundo disco de la banda,

⁴³³ Conversación con la autora [ago.2009].

Matahari acústico, grabado en la radio de la Universidad de Chile y producido por Mutante Discos. En él se mostró la nueva formación de Gonzalo Ibáñez en guitarra, Cristóbal Platz en piano, Andrés Luna en batería, Duboy, Espíndola y Ema. En 2007 graban su tercer disco titulado *¡No pares!*, momento en el cual Ema se embaraza.

Tomé la decisión de tener a mi hija a los treinta y siete años, o sea, a una edad ya avanzada para una mujer, sobre todo con un primer hijo. Pero fue precioso, fue un bonito parto, un bonito proceso de embarazo. Y los Matahari se portaron muy bien, porque me dieron el tiempo. En ese momento estábamos grabando el tercer disco y paramos un ratito y después de mi posnatal seguimos. Terminamos el disco, cuando mi hija ya tenía como tres meses⁴³⁴.

Luego de su pausa maternal en 2007, continuó trabajando con Matahari en conciertos.

A veces la vida familiar topa mucho con la vida musical, cuesta. Cuesta tener el tiempo suficiente para estar con tus hijos, y si tienes una gira se sufre harto, sobre todo porque mi hija está muy chiquita, y a veces uno necesita el apoyo de sus colegas cuando estás lejos. Y los hombres en ese sentido son más fríos, pero me han tocado buenos compañeros, tanto en la Ludwig como en Matahari⁴³⁵.

Luego emprendió otros proyectos como cantante, como el Tributo al Funk, junto con sus compañeros de banda Ernesto Duboy y Andrés Luna. Este proyecto reunió un número considerable de músicos para cantar y tocar Soul, R&B, Funk y estilos similares, en una gran banda, con seis cantantes, que se mantuvo activa desde el 2008 hasta el 2009.



Ema Pinto, ca. 2000.
Fotografía de Miguel Muñoz.

⁴³⁴ Conversación con la autora [ago.2009].

⁴³⁵ Conversación con la autora [ago.2009].

Emma tiene claridad respecto de la diferencia numérica entre hombres y mujeres en la figuración mediática, planteándose diversas hipótesis al respecto.

Yo creo que en la música hay que investigar el por qué muchas de las bandas nacionales más conocidas, tanto a nivel país como internacionalmente, han sido de hombres. Hay muy pocas mujeres que se hayan lanzado. Estoy pensando en La Ley, Los Prisioneros, en los Chanchos en Piedra, gente que ha traspasado barreras y son conocidos en otros lugares. ¿Por qué no ha pasado con mujeres? Quizás parte de esto lo provocan los fanáticos que claramente, a mí parecer, las mujeres mueven más masa que el público masculino o se enamoran más del ídolo. Es una percepción personal, pero algo de eso hay, del que compra más el producto. Ahora bien, yo creo que otro factor es el estilo de música que haces, para vender más, o que es más radial. Tengo clarísimo que Matahari es un excelente potencial internacional, una banda integrada por excelentes músicos chilenos, profesionales en lo que hace cada uno, y que fácilmente podría ser mucho más conocida de lo que es, pero no somos comerciales en nuestra propuesta, por lo que para las disqueras no somos pan caliente y cuesta más venderlo⁴³⁶.

Además de Tributo al Funk, donde comparte escenario con diversas cantantes, Emma ha trabajado casi exclusivamente en bandas formadas por hombres, siendo siempre la única mujer de las formaciones.

No he estado en una banda de mujeres. No sé por qué tengo el prejuicio de que con muchas mujeres puede quedar la cagá, porque somos tan apasionadas que en un momento la explosión puede ser más dura que con los hombres. Puedo estar equivocada. Eso tendrían que contestarlo las personas que hayan trabajado con mujeres⁴³⁷.

Respecto de su relación como frontwoman y la banda, Emma pone énfasis en que:

Yo siempre me he sentido parte de una banda y no de ser sólo la vocalista, no ser sólo yo la persona que tiene que animar o emocionar al público, sino que sea un todo. En ese sentido me ha ayudado mucho el teatro, donde uno trabaja en comunidad, “la común unión” (...). Por lo tanto, el rol que asumo cuando canto es eso, el de ser la intérprete. La mina, en ningún caso; creo que no. Pero yo creo que hay posturas, hay gente que a lo mejor quiere ser la mina. Yo creo que hay que ser parte de algo y que uno se entregue por completo a ese algo, con amor, con pasión a lo que uno hace. Yo me entrego bastante. A veces no quiero ni mirar las fotos porque estoy con unas caras de energía, o

⁴³⁶ Conversación con la autora, agosto de 2009.

⁴³⁷ Conversación con la autora, agosto de 2009.

rockeando y digo “oh, qué atroc”, me sale el lado femenino y me encuentro horrible, pero la gente agradece eso también, la entrega que uno tiene en el escenario⁴³⁸.

Mamma Soul

Mamma Soul fue la banda femenina chilena más mediática de fines de los años noventa. En 1997 la cantante Claudia Valdés, conocida como Moyenei Valdés, se reúne con la baterista Paula Parra y Juanita Parra como artista invitada, para formar un grupo femenino de música que fusionara la música de raíz negra, es decir, soul, funk y hip-hop, además de reggae, con elementos de la música latinoamericana. Es así como se formó la banda Luna en Fa, proyecto musical que consistió básicamente en percusiones y voces. Esta banda tuvo algunas presentaciones en vivo, pero no prosperó. Pero su creadora, Moyenei, había gestionado para principios de 1998 un concierto que ya estaba comprometido para Luna en Fa. Entonces llamó a Michele Espinoza:

La Claudia tenía una pega que tenía que salvar porque ya había firmado el contrato. Era un homenaje a Gonzalo Rojas en Concepción. Entonces, si bien ya nos conocíamos musicalmente porque habíamos trabajado juntas en batucadas y ene cosas juntas, fue como “tenemos que hacer esta pega”. Había buena plata y era bonito homenajear a Gonzalo Rojas en vida, era bacán, tremendo poeta. Iba De Kiruza, Ludwig Band y nosotras, que en ese momento éramos Luna en Fa, supuestamente. Entonces, para salvar esa pega, nos juntamos y musicalizamos tres poemas, que después quedaron hasta en el disco. Son *Los días pasan tan pronto*, *Diaspora 60* y *Rotación y traslación*⁴³⁹.

Se presentaron por primera vez junto a esas bandas en el Teatro Concepción en octubre de 1998 para este Ciclo Homenaje a Gonzalo Rojas. Y con esta nueva formación, con Juanita Parra intermitentemente, decidieron continuar en adelante como Mamma Soul. Michele afirma: “...quedamos embaladas, ya que nos había resultado esto. Tocábamos pésimo, éramos pésimas instrumentistas, éramos desafinadas. Con el tiempo no mejoró mucho (risas), pero al final pasaron más cosas. Terminamos tocando en todos lados, increíble...”⁴⁴⁰.

⁴³⁸ Conversación con la autora, agosto de 2009.

⁴³⁹ Conversación con la autora [sep.2009].

⁴⁴⁰ Conversación con la autora [sep.2009].



Mamma Soul, ca. 1997.
Fotografía de Gonzalo Donoso.

Las demás integrantes fueron llegando poco a poco. En la primera formación participó como cantante Myriam *Myzti-k* Vásquez, quien desde 1992 y hasta 2000 había sido la cantante y rimadora en la banda hip hop Enigma Okulto; la mencionada Claudia *Moyenei* Valdés, también en voz y rimas, Michele Espinoza en guitarra y arreglos vocales, Paula Parra en batería, que venía de la banda femenina Venus, Johanna Turina en el bajo, que venía de la músicaailable, y Kenia en voz. Luego ingresaría Jeannette Pualuan de manera definitiva, que había estudiado canto con Inés Délano y música con Guillermo Riffo y Luis Castillo. Así, Mamma Soul empieza una rápida y exitosa carrera. Pero al poco andar se retiraron de Mamma Soul Kenia y Joanna Turina, para sumarse Natalie Santibañez en el bajo, coros y arreglos, y Gabriela Ahumada en los teclados. Esta última venía del Acid Jazz, tocando junto a Rudy Wiedmaier. Natalie Santibañez había comenzado una carrera exitosa como bajista junto a la banda Fiebre, con quienes viajó a México. Se unió a las chicas en 2000.

La música de Mamma Soul hacía honor a su nombre, y yuxtaponía ese género con otras vertientes de la música afro, todo tocado en vivo. Ellas hacían la composición, arreglos y tocaban la música, lo cual en esa época fue algo muy llamativo, dado que las mujeres se habían estigmatizado en épocas pasadas como “desvalidas” para estas tareas⁴⁴¹. Desde ese momento,

⁴⁴¹ La exclusión de las mujeres del ámbito musical profesional se alimentó principalmente de los discursos masculinizados en torno al rock por parte de observadores y protagonistas de la escena, quienes no consideraron que hubiera suficientes mujeres en el rock chileno como para incluirlas en sus investigaciones.

las presentaciones en vivo se multiplicaron, lo que las hizo capturar un público muy rápido. Como señala Michele Espinoza:

En la época de nosotras éramos poquitas: estaba la Natalie Santibañez tocando el bajo y había una o dos más. La Gabriela Ahumada, que es pianista, y había una o dos más. Y no había más (...). El bajo era de hombres, no de mujeres, la guitarra eléctrica también era muy de hombre, como una relación sexual entre hombre y mujer, no podía haber una mujer tocando “la” guitarra, era como pecado (...). Y así con todo, desde las mujeres manejando micro hasta jugando fútbol⁴⁴².

En 2000, Mamma Soul firma con el sello EMI para en 2001 lanzar su primer disco, *Fe*. Este trabajo, producido por Mauricio Guerrero, Carlos Murguía y ellas, grabado en Estudios del Sur y masterizado en Capitol, California, entremezclaba las rimas hiphoperas de Mysti-K y Moyenei con la voz cantante de Jeannette, mientras Paula Parra daba la base rítmica para que Michele, Natalie y Gabriela *soulearan*, y todas cantando en los coros. Un estilo híbrido que mezclaba R&B y soul con muchas otras influencias. Siete voces que supieron afiatar en armonías de al menos cuatro voces y que dio el sonido característico al proyecto, al estilo Erykah Badu. Para Mamma Soul la historia se perfilaría hacia el éxito, como señala Natalie:

De pronto se dio la posibilidad de grabar un disco que fue como el último elefante blanco, el último disco grabado a todo cachete en Estudios del Sur, con excelentes técnicos, con dos productores. Uno chileno, Mauricio Guerrero, y un mexicano, Carlos Murguía, excelentes músicos y productores, que los trajeron y nos hicimos íntimos amigos. Se iban a quedar un mes y se quedaron un mes y medio y nos llevaban sushi, salíamos a comer, nos tenían como reinas (risas)⁴⁴³.

La carátula de *Fe*, hecha por una diseñadora en conjunto con Moyenei, dio inmediatamente el sello femenino, feminista más bien, a las ideas de la banda. Tomaron como

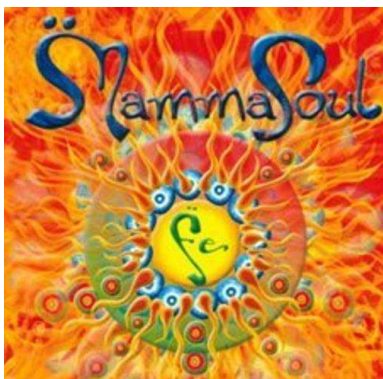
⁴⁴¹ Fabio Salas dedica un párrafo a Mamma Soul, y comienza señalando:

Una banda compuesta íntegramente por mujeres donde está presente, quiérase reconocer o no, la presencia genérica de una sensibilidad femenina anclada en el pop. Mamma Soul aporta un antecedente nuevo en el pop nacional, la imagen de rockeras comprometidas y emancipadas, pese a que no excluyen el innegable gancho del atractivo físico de sus integrantes, todas ellas muy lindas. Puede esperarse mucho más de esta banda. (F. Salas [2003]. *La primavera terrestre...*p. 214).

⁴⁴² Conversación con la autora [sep.2009].

⁴⁴³ Conversación con la autora [sep.2009].

motivo la lucha de los espermios para entrar en diferentes óvulos, contenidos a su vez en un gran óvulo, el “alma madre”. El video del single “Fe” también presentó esta gráfica.



Carátula de *Fe* de Mamma Soul, 2001.

“Fe” (Mamma Soul)

Deja de morirme en este infierno
Deja de quedarte muerto en este infierno
Todo este prejuicio ya te hace mal
Para de hueviar y ven aquí a gozar

Ya suelta la ilusión de vivir
Si tú no lo haces nadie más lo hará por ti
Límpiate de todo lo que no te va a servir
Y date cuenta pronto que la lucha hay que seguir

Por eso, siénteme, estoy aquí
Necesito lo que amo y lo quiero sentir
Sígueme para que dentro la verdad se vuelva realidad
Siénteme, estoy aquí

Hermano yo te lo digo claro la única solución está en
Tus manos no te mientas es tan fácil perderse
Sin encontrar la verdad
Y todas las voces dicen “ya para de luchar”.

El estilo de Mamma Soul mostró nuevas temáticas planteadas con un lenguaje desinhibido, sin metáforas, con el énfasis puesto en llamar al auditor a integrarse al espíritu

compartido del soul como una forma de vida y de establecer relaciones. El trabajo de composición en Mamma Soul era realizado a partir de ideas puntuales que traían las diferentes integrantes. Algunas de ellas llevaban textos, otras ideas musicales, con lo cual se realizaba la construcción de las canciones a partir del aporte de cada una.

Pero esta complementariedad no era solo musical. Las historias familiares de algunas de las integrantes de Mamma Soul llevaban las marcas de la dictadura, lo que dio paso a una propuesta intrínsecamente política en los textos, acercándose al hip hop de resistencia latinoamericano. Una entrevista a Luis Klener para *Punto Final*⁴⁴⁴ dejaba entrever algunos relatos, como el de Gabriela:

Vi a mi padre irse en un viaje extraño y desde niña escuché hablar de Pinochet con mucho odio y dolor. Viví y sentí el miedo, me crié con él. Nací el 11 de septiembre del 72, así que las fechas me siguen como un karma. Para mí, lo más fuerte fue vivir el secuestro de mis profesores José Manuel Parada y Manuel Guerrero. Ellos fueron mi marca mayor⁴⁴⁵.

Al que se suma el relato de Myriam Vásquez, Mysti-K:

Nosotras somos como un libro viejo que en cada hoja tiene un recuerdo y a veces hay cosas que son muy dolorosas. Me acuerdo cuando yo y mi prima veníamos del consultorio con una caja de leche, nos bajamos de la micro y los milicos nos pararon y nos toquetearon. Nos hicieron cagar la leche con los fusiles. En otra ocasión a mi mamá le mataron a su mejor amiga. Y así, puras calamidades⁴⁴⁶.

La historia de Moyenei también cambió para siempre con la dictadura. Y de este modo, sin “pelos en la lengua”, estas chicas pusieron sobre el tapete estos temas: el cuestionamiento de la tortura, la muerte y la mentira, en una afrenta generacional renovada. Este disco les valió diversos premios en los 2000: un APES y Disco de Oro en 2001, y un Premio Altazor, Mejor Grupo Rock en 2002, así como una nominación al Grammy Latino ese año.

Paralelamente participaron en el disco tributo a Los Prisioneros (2000, Warner) con “Estrechez de corazón”, y luego en el tributo a Violeta Parra (2001, Warner) con “Volver a las

⁴⁴⁴ L. Klener. “Mamma Soul: nuestra arma es la voz...s.p.

⁴⁴⁵ Ibid.

⁴⁴⁶ Ibid.

17”); un tributo a la Nueva Ola, *Generaciones* (2003, Sony); otro al Padre Hurtado, *La camioneta verde*. Grabaron con Palmenia Pizarro “En vano”, canción que presentaron en diversas ocasiones, además de grabar junto a Cecilia Echenique para un disco producido por Pedro Aznar.

En 2002 Moyenei decidió retirarse de la banda embarazada y luego de una serie de desencuentros, algunos de ellos llevados al ámbito público y judicial. Pero a pesar de la pérdida, la nominación a los Grammy las llevó de viaje a Los Ángeles sin Moyenei, lo cual, como señala Natalie Santibañez, fue una experiencia inolvidable:

Nos conseguimos cómo viajar y fuimos a Los Ángeles. Estuvimos en la nominación (que estás ahí aunque en verdad nadie te pesca, te dan una medallita, pero se la dan a todos). Igual fue increíble la experiencia, nos quedamos en la casa de los mismos productores y lo pasamos increíble. Grabamos las maquetas del disco nuevo allá, que luego tomó Diego Las Heras⁴⁴⁷.

Pero la rápida carrera de Mamma Soul dejó de ascender paulatinamente, ya que en 2004 emprendió retirada Jeannette, dando como último concierto el Festival de Olmué junto a Palmenia Pizarro. Paula Parra se va a España, y luego partió en ese rumbo Gabriela. Natalie señala:

De Los Angeles nos trajimos las maquetas de los temas nuevos, pero se fue desgastando la cosa porque ya estábamos solas, estábamos independientes y se hacía todo más difícil. Teníamos demasiada autogestión, entonces perdíamos mucho tiempo en reuniones, en planificar las cosas, en ver qué íbamos a hacer. Además, estuvimos sin mánager un tiempo; al final, todas esas cosas desgastan tanto que no haces lo que tienes que hacer, que es ensayar y tocar. Y de pronto la Gabi se fue a España y ahí sí que se fue desgastando naturalmente, se durmió, cuatro años...⁴⁴⁸.

Las razones del receso de Mamma Soul fueron variadas. En primer lugar, lo señalado por Natalie respecto del uso del tiempo, lo cual en una banda de mujeres madres fue un tema importante, a lo que se sumaron las divergencias de opinión dentro del grupo respecto de asuntos de dinero, derechos de nombre y una serie de conflictos que terminaron en litigios legales con abogados y prensa. Un desenlace que desgastó también a todas las involucradas,

⁴⁴⁷ Conversación con la autora [sep.2009].

⁴⁴⁸ Conversación con la autora [sep.2009].

directa o indirectamente. A este gran factor para la caída libre se suma el hecho de que, como señala Mysti-K:

Si hubo alguna vez conflicto, también fue por un período de depresión de la banda, una cosa así. De repente estábamos muy saturadas con cosas. No solamente solventábamos la vida artística, sino también la vida cotidiana. Mujeres solas, todas con hijos, saliendo adelante. Entonces era muy heavy la instancia que se produjo⁴⁴⁹.

Las integrantes de Mamma Soul emprendieron diferentes proyectos por separado. Jeannette Pualuan comenzó uno de música de fusión latinoamericana, con ella en la voz principal y con sus composiciones, que plasmó en el disco *Salvamialma* (2005). Luego grabó otro disco en 2007, además del homenaje a Gladys Marín por DICAP (2006). Mysti-K Vásquez continuó con su proyecto The Mysticalls, de hip hop y soul, y comenzó su carrera como instructora de talleres de hip hop, que dirige para unos 250 jóvenes de las comunas de Macul y Peñalolén. Natalie Santibañez ganó una beca para estudiar un postítulo en composición en Universidad de Chile. Moyenei continuó su carrera solista en México. Michele Espinoza emprendió el proyecto Concepto María Dolores, mientras seguía desarrollando su intensa carrera musical como guitarrista y corista de Joe Vasconcellos.

En 2008, unas llamadas extrañas dilucidan la llegada de nuevos aires. Poco a poco, Jeannette, Mysti-K, Natalie, y por último, Michele deciden juntarse a cantar, informalmente. Y todo fluyó nuevamente. La reunión era inminente, como señala Natalie: “Nos juntamos y todo se dio de nuevo, porque se da la misma magia, así como cuando los ex pololos se quedan mirando”⁴⁵⁰. Invitaron a la baterista Fernanda Fuentes, con quien Natalie había tocado *covers* en alguna oportunidad, y a Felipe Muñoz, tecladista de Fulano, quien participa ocasionalmente. Con presentaciones en vivo, la banda reformada lanzó el single “Raza”. El proyecto de recuperar las maquetas grabadas en Los Ángeles se comenzó a materializar. “Raza” mostraba el mismo espíritu de las primeras Mamma Soul, con un fuerte enfoque americanista, énfasis en el texto y voces armónicas. La música seguía la línea anterior del soul fusionado con estilos diversos. Proyectado este disco para 2009, el trabajo se vio interrumpido parcialmente por el embarazo de Michele.

⁴⁴⁹ “Mamma Soul: la reunión del décimo año”...s.p.

⁴⁵⁰ Conversación con la autora [sep.2009].



Mamma Soul en una de sus formaciones actuales: Jeannette Pualuan, Natalie Santibañez, Michele Espinoza, Mysti-k y Fernanda Fuentes, ca. 2010.

Michele señala:

Las mujeres como que necesitamos ser amigas también. No sé por qué, pero necesitamos serlo. Por ejemplo, con las Mamma Soul son tres horas de ensayo, de las cuales una hora y media es de tomarse el cafecito y ponerse al día y echar la talla y ¡qué sé yo! La otra hora y media es de ensayo. Entonces es una cuestión afectiva súper importante⁴⁵¹.

Y agrega:

Tal vez, en un grupo de hombres se da que son más prácticos y a lo mejor no necesitan tanta onda entre ellos, no sé, porque no sé cómo son las bandas exclusivas de hombres, pero como que son más de ir a la pega directo. En cambio, si estás peleada con una compañera de banda... ahhh, no... ¡No puedes tocar! Tienes que arreglarlo y se meten todas y es una cosa súper emocional y es así no más, da lo mismo. Es bonito que sea así también, es diferente (...). Ha sido diferente la experiencia de trabajar con hombres y con mujeres, pero siempre son agradables las dos instancias. Son diferentes, sí; a los hombres es más fácil decirles las cosas, por ejemplo si no te gusta un arreglo; en cambio, si te toca decírselo a una amiga...⁴⁵²

Y continúa::

Yo creo que es muy potente que haya muchas mujeres juntas, pueden pasar cosas impensadas y es verdad. Yo recuerdo un episodio durante un eclipse de luna que tocamos en la Maestra Vida con las Mamma Soul y vi transformarse a cinco mujeres

⁴⁵¹ Conversación con la autora [sep.2009].

⁴⁵² Conversación con la autora [sep.2009].

que cambiaron radicalmente. Saltaban por cosas que habitualmente no saltaban, se provocó una energía muy potente⁴⁵³.

La música como profesión presenta un tema familiar recurrente para la mayoría de las mujeres músicas entrevistadas. Gabriela Ahumada, también voz y tecladista, se refiere a las posibilidades y desafíos de la mujer joven en Chile, a partir de sus experiencias:

Como mujer y música, una tiene que fabricarse las posibilidades con mucha dificultad. Hay que traspasar barreras y adversidades (...). Las mujeres separadas somos adúlteras y vivimos en un absurdo. Tampoco tenemos derecho al aborto. Esas luchas las estamos dando en este grupo, a la vez que nos apoyamos entre todas⁴⁵⁴.

Mysti-K señala en una entrevista:

Como mujer, una se tiene que fabricar a sí misma, para lo cual hay que tener hartos cojones (...). Si nos pusiéramos a contar la cantidad de amigas que se han quedado como dueñas de casa o sometidas, no acabaríamos nunca. Lo triste es que no pudieron hacer lo que querían con sus vidas⁴⁵⁵.

Moyenei Valdés señala:

En nuestro grupo, tres somos mamás solteras y paramos la olla. O sea, somos macho y hembra en esta sociedad, y en eso la igualdad no existe. En los trabajos, aunque hagamos el doble, nos pagan menos por ser mujeres. Cuando nuestros hijos son guagüitas tenemos que lavar pañales, darles teta, limpiarles el culo, enseñarles valores, enseñarles a hablar y a hacer monitos, cocinar, comprar gas, hacer aseo, tender camas y trabajar haciendo música. Es decir, tenemos que tener ocho brazos⁴⁵⁶.

Actualmente, Mamma Soul es una banda activa, compuesta por Michele Espinoza en guitarra y voz, Jeanette Pualuan en voz, Natalie Santibáñez en el bajo y Fernanda Fuentes en batería.

⁴⁵³ Conversación con la autora [sep.2009].

⁴⁵⁴ "Mamma Soul: la reunión del décimo año", op. cit.

⁴⁵⁵ Ibid.

⁴⁵⁶ Ibid.

Michele Espinoza

La guitarrista de Mamma Soul, y encargada de gran cantidad de arreglos vocales de la banda, nació y creció con la música.

Genéticamente, mis papás, los dos son músicos; vienen más de la música popular, cebolla. Mi madre, para mí, es una de las más lindas cantantes que he conocido y mi padre es un arreglador maravilloso, productor musical⁴⁵⁷. Yo nací en una gira por Europa. A mi mamá no la dejaron subirse al avión, así que nací en Francia, por esas cosas de la vida, en Niza (...). Mi mamá era cantante en una época en la que cantar en español era muy mal mirado, en los setenta y ochenta. Entonces, en las radios chilenas si no eras música cebolla o de raíz folclórica, que tampoco era muy bien mirado, si hacías pop en español era como rasca. Ella luchó por cantar en español igual, pero no tuvo cabida⁴⁵⁸.

Desde su infancia, Michele participó grabando coros en los proyectos de sus padres para discos de cantantes como Zalo Reyes, Gloria Simonetti y Miguelo, entre muchos otros. Como cantante, no se interesó en estudiar música, dada la redundancia del tema dentro del entorno familiar. La guitarra comenzó a ser su instrumento, el cual tocaba junto a su hermano bajista, siempre en el ámbito hogareño. Luego fue llamada a Mamma Soul, a sus veinticinco años.

De teoría sé poco, pero no sé explicarlo. Cuando hago música le pregunto a la gente qué acorde es, porque no vengo de escuela formal. Pero en esa intuición pasan cosas súper bonitas también y siempre he estado rodeada de músicos de escuela, entonces eso también es muy gratificante⁴⁵⁹.



Natalie Santibañez y Michele Espinoza, 2009.

⁴⁵⁷ Su padre formó parte de Clan 91 en los años sesenta, y su madre del grupo Tiza durante los setenta.

⁴⁵⁸ Conversación con la autora [sep.2009].

⁴⁵⁹ Conversación con la autora [sep.2009].

Cuando se vio en la necesidad de realizar arreglos vocales para Mamma Soul, que es lo que más le entusiasmó, comenzó a manejar aún más la guitarra. Paralelamente a ese proyecto, Michele comenzó en 2000 a hacer coros y segunda guitarra para Joe Vasconcellos, puntualmente para el Festival de Viña del Mar, junto a Ema Pinto. Luego de la disolución definitiva de Mamma Soul ocurrida hacia 2004, emprendió el concepto María Dolores, un proyecto junto a Cristián Valdivia, Pepe Ortega, Claudio Fierro y Francisca Moraga, el cual también mantenía lazos con el soul y el funk, pero desde una perspectiva diferente, con una sonoridad más electrónica y con textos relacionados con experiencias personales.

Fue una necesidad en un minuto de hablar de otras cosas, de componer otras cosas, de tocar distinto, de variar un poco; el estilo de repente te pesa mucho. Tiene rock, tiene mucho más folclore, es otro camino. Y no está enmarcado en nada, fue un ejercicio de composición abierto a cualquier estilo⁴⁶⁰.

Grabaron un disco llamado *Concepto María Dolores* en 2007:

Con ese proyecto hice un disco, precioso, muy lindo. Pero también quedó ahí, porque a las mujeres nos pasa que se nos meten proyectos más importantes en la vida, como ser mamá. Y ahí, naturalmente, tienes que priorizar, tienes que dejar de hacer ciertas cosas, que las puedes retomar después. Pero en este minuto yo tengo una guagua de un mes y una semana y es mi todo. Tengo todos los proyectos pausados. No es difícil, pero es distinto, tienes que aprender a modificar todo de cierta manera⁴⁶¹.

Respecto de sus vivencias en la banda de Joe Vasconcellos, señala:

Yo, de alguna manera, dejó súper claro que no tengo ni un interés en involucrarme más allá de la música con mis compañeros (...). He aperrado toda la vida y las giras en nuestro país no son como la gente cree, uno no se va a hoteles cinco estrellas. Muchas veces tienes que dormir en el bus y tienes que dormir con todos los hediondos y eres un hediondo más. No puedes irte al hotel pituco porque eres mina, tienes que aperrar. Y eso en mil cosas. En cargar cosas, en comer lo que comen todos, en todo. En que no hay diferencias; si yo me equivoco o me mando un condoro, también me retan. En la composición también, porque hay un disco que lo hicimos en colectivo, y muy mina seré, pero me exigían lo mismo⁴⁶².

⁴⁶⁰ Conversación con la autora [sep.2009].

⁴⁶¹ Conversación con la autora [sep.2009].

⁴⁶² Conversación con la autora [sep.2009].

Sus experiencias disímiles en el trabajo profesional con hombres y mujeres le han planteado un punto de vista con distintos horizontes:

Hay órganos distintos en el cuerpo que deben influir en algo. Yo creo que la música es distinta; o sea, yo hago música distinta cuando la hago con mujeres a cuando la hago con hombres. Me ha tocado componer con hartas mujeres y con hartos señores, y me pongo de otra forma, me predispongo de otra manera. Es igualmente abierto, porque está el mito de que uno compite con personas del mismo género, de que “yo soy más importante o yo hago mejor las cosas”, pero no es así. Es distinto, no sé, son esos misterios que incluso ni cuentas, porque no sabes cómo explicarlos⁴⁶³.

Como señalan sus recuerdos de antaño:

Muy al principio había que dar explicaciones del tipo “sí, en serio que toco yo, no está grabado”, o “sí, yo grabé la guitarra”. Para ir a tocar a los locales te miraban un poco raro, te decían: “¿Pero quién toca?”. Te estoy hablando hace diez años. Ahora no, te miran distinto, ya saben que es factible que una mujer pueda desarrollar un concierto de inicio a fin, de que no le de fatiga, que no le dé dolor de ovarios... Todas esas cosas ya no pasan, ahora hasta hay discriminación positiva a estas alturas. Te llama la atención en un concierto si hay una mujer instrumentista. Si hay puros hombres y hay una bajista, naturalmente tu atención va a ir hacia ella. Todavía pasa eso, después ya va a ser normal. Pero todavía pasa que piensan: “¿Y la mina tocará bien?”. Como la bajista de David Bowie, ponte tú, todos pendientes casi esperando si se va a equivocar. Y no se equivoca. Las mujeres se equivocan menos; de hecho, son más perfeccionistas⁴⁶⁴.

Moyenei Valdés

Moyenei Valdés fue la principal gestora de Mamma Soul y su banda precursora La Luna en Fa. Aprendió a tocar tambor en esta última, que fue su primera escuela. A sus diecisiete años quedó embarazada de su primer hijo, situación que la impulsó a dedicarse profesionalmente al canto desde muy joven. Así, ha trabajado como cantante y rimadora con músicos como Joe Vasconcellos, Tiro de Gracia, Inti-Illimani, Congreso, Gilberto Gil, Pedro Foncea, entre muchos otros. Luego de su retirada de Mamma Soul en 2002, formó al año siguiente un nuevo proyecto llamado Afarentis, el cual buscaba fusionar el jazz, la música negra

⁴⁶³ Conversación con la autora [sep.2009].

⁴⁶⁴ Conversación con la autora [sep.2009].

y los sonidos afroperuanos, con nueve músicos en escena. Las temáticas de sus canciones eran políticas, tratadas con un lenguaje apelativo y provocador, como se enuncia en sus canciones “Cuando digan la verdad”, “Corruptos”, etc.

En ese tiempo Moyenei fue madre por segunda vez, y emprende vuelo hacia México en 2006, donde reside hasta hoy y trabaja en su proyecto Estreya Morena y otros proyectos de hip hop.

Hija del muralista Raúl Valdés, quien fue asesinado en la dictadura pegando afiches en la calle, el 8 de julio de 1989, mientras él era estudiante de construcción civil y formaba parte de las Juventudes Comunistas. Fue arrestado en 1973 y encarcelado en el campo de prisioneros de Chacabuco y luego en Santiago. Fue liberado en 1975 y se sumó activamente a los movimientos sindicalistas. Su rol siempre estuvo ligado a la prensa y comunicaciones acerca de este movimiento, diseñando afiches, boletines, panfletos y murales. Después tuvo cargos en el Partido Socialista y fue monitor e instructor creativo de las brigadas Salvador Allende y Elmo Catalán. En 1989 fue asesinado por el guardia de seguridad de la empresa Centinel, mientras ponía propaganda para la elección a senador de Clodomiro Almeyda⁴⁶⁵.

El asesinato de su padre marcó fuertemente a Moyenei y su hermana. Tenía once años. De ahí en adelante esta experiencia la acompañará en toda su carrera artística, transformándose la lucha política en su principal foco y prioridad. En el homenaje a su padre realizado en 2008 podemos encontrar un resumen de su ideal político y su búsqueda artística:

“Homenaje a mi padre asesinado” (Moyenei Valdés)
(Extracto)

Despierta estoy, mis ojos vieron nacer la esperanza
Mi mirada comprendió desde temprano quién era Tupac-Amaru
Zapata, Allende Salvador
Fui consciente de la lucha en Nicaragua
Del hambre en África
De las muertes y torturas que existían en mi país
Fuerte, pero real.

⁴⁶⁵ Información más detallada en “Núcleo temático de DD.HH. Raúl Valdés Stoltze”, <http://nucleoraulvaldes.blogspot.com/2006/08/ral-valds-stoltze.html>

Algunos dicen que nos olvidemos de los años de dolor que vivió Chile luego del 73
 Cómo quisiera olvidarme del dolor
 Pero en mi corazón existe la consciencia, el latido de esas almas que se fueron, esas
 almas que de sus cuerpos despojaron
 (...)
 Mi homenaje es continuar su ejemplo, y contar su historia
 Sembrar conciencia a través de mi canto
 Y cada año recordar que hubo en mi país un tiempo de terror, donde quisieron arrasar
 con el linaje de jóvenes revolucionarios
 No quiero pensar que realmente fueron exterminados,
 Quiero tener fe, quiero pensar que somos más
 Que seguimos allí, creando y luchando, sembrando el poder popular⁴⁶⁶.

Natalie Santibañez

Natalie Santibañez, bajista y compositora, comenzó su formación musical en la guitarra clásica. Luego de escuchar grabaciones de Jaco Pastorius, se decidió a cambiar su instrumento por el bajo eléctrico:

Me llegó a gustar harto la guitarra, pero con el bajo me paso una cosa así como “¡ohhh, qué increíble este sonido!”. Y me decían: “¡Toca bajo!”. Pero yo decía: “No, es súper raro... no, qué raro...”. Claro, no conocía a nadie que tocara bajo, era como ¿mujer tocando bajo?⁴⁶⁷.

Egresada del colegio ingresó a estudiar composición en la recién formada escuela de la SCD, programa del cual se retiró después de unos meses. Es entonces cuando la llamaron para formar parte de la banda de *covers* Sasha, junto a David Estanovich, Coke Cruz, Rossana Saavedra y Mauricio Riffó.

Tenía que tocar y hacer coros, entonces era como empezar a concretar de alguna manera y a trabajar, cosa que me hizo súper bien porque te da un training. Ahí tenía veinticuatro o veinticinco años y tocábamos mucho: en la nieve, en hoteles, en eventos. Entonces como músico empiezas a afinar mucho el oído y a lograr mucha habilidad, rapidez y certeza; es una buena escuela, yo la recomiendo harto, `pero siempre como parte de tu aprendizaje, nunca como el todo, a menos que no tengas otro interés ni ganas de desarrollarte en otra área de la música. Ahora el medio está súper viciado para tocar

⁴⁶⁶ www.myspace.com/moyenei

⁴⁶⁷ Conversación con la autora [sep.2009].

covers, hay millones de bandas y te pagan pésimo, pero en su tiempo fue una muy buena escuela para mí⁴⁶⁸.

En esos años, otras bajistas chilenas habían emprendido carrera, como Minka Urizar, en bandas de músicaailable, Johanna Turina, Chimenne Cubillos, Caroline Chaspoul, de Pánico, entre otras del rock. Natalie estudió bajo algunos años con Pablo Lecaros, y finalmente estudió la carrera completa de Composición y Arreglos en el instituto Projazz, carrera en la cual se hizo docente.

Fui la única mujer de cinco que salí, todas las demás tomaban antidepresivos... Las mujeres en la música son una cosa compleja. Bueno, aparte de la selección natural de toda la gente que se iba yendo. No sé por qué todas mis compañeras tomaban antidepresivos y estaban con psiquiatra. Y nadie terminó; obviamente, todas se fueron por ahí a loquear, unas más que otras⁴⁶⁹.

Comenzó una carrera como bajista, y fue llamada a distintos proyectos.

Por esos años me llamaron a tocar en Mamma Soul, a fines de los noventa, cuando se inició, y dije que no porque justo estaba tocando en una banda que me marcó mucho también, que se llama Fiebre, y nos íbamos a México⁴⁷⁰.

La banda Fiebre estaba formada por Cristián Fiebre, Camilo Bianchi y Gabriel Puentes. Luego de grabar su segundo disco, *Mujer elefante* (1999), viajaron a México a probar suerte. Por conflictos personales y en medio de un noviazgo, Natalie decidió regresar a Chile antes de tiempo. Luego Gustavo Santaolalla, productor y compositor argentino, los llamó de vuelta para participar en la música de la película *Amores perros*. Entonces viajaron a remasterizar el disco en Miami, en el último hito importante de la historia de esta banda antes de disolverse.

⁴⁶⁸ Conversación con la autora [sep.2009].

⁴⁶⁹ Conversación con la autora [sep.2009].

⁴⁷⁰ Conversación con la autora [sep.2009].



Natalie Santibáñez, ca. 2004.

A su regreso, como nueva integrante de Mamma Soul, el desempeño de Natalie se hizo fundamental, como parte de los arreglos instrumentales y armónicos:

Aunque los arreglos dan harta diferencia, cambian totalmente un tema, pero no se cuantifican, ni se pagan, ni nada. Es como si lo único que importara saber es quién hizo la letra y quién hizo la música, como si con eso bastara, aunque te hayas sacado la cresta haciendo los arreglos, pero bueno...⁴⁷¹.

Natalie participa actualmente en diferentes bandas de *Covers*, paralelamente a su participación en la reunida banda Mamma Soul. También ha desarrollado una carrera como profesora de bajo eléctrico, así como en otras áreas de la música popular.

Como compositora, en el año 2009 participó en un curso de perfeccionamiento en música contemporánea dictado por el compositor italiano Luca Belcastro, en el cual creó su primera obra en ese estilo, la cual fue interpretada y grabada para formar parte de un compilado de autores contemporáneos. Trabaja continuamente en proyectos ligados a la música para la imagen, como bajista de gran cantidad de proyectos diversos, en Mamma Soul y ocasionalmente en doblajes al español, en el ámbito de la locución.

⁴⁷¹ Conversación con la autora [sep.2009].

Como conclusión, se podría afirmar que la banda Mamma Soul marcó la música nacional de raíces afro de los años noventa, como un proyecto que alcanzó difusión, excelencia y gran relevancia en el medio nacional. Algunas de sus integrantes, en su mayoría profesionales de diversas áreas de la música, continúan este proyecto en la actualidad, uno de los principales exponentes del funk y soul de ambas décadas.

Corrosivas

En un ámbito diferente al anterior, si bien en un estilo cercano, el hip hop marcó en Chile una fuerte tendencia musical, que desde la década de los noventa ha tenido gran difusión y diversos caminos de desarrollo en nuestro territorio.

No se ha encontrado bandas raperas femeninas similares anteriores a Corrosivas. Este proyecto comenzó en 1991 por la iniciativa de la MC –maestra de ceremonia o rimadora– Nalini Galdames, en su necesidad de formar una banda de mujeres como respuesta al entorno machista del movimiento rapero. Al comienzo sus integrantes fueron cambiando, hasta que en 1993 se integró MC Mona, con quien se consolidó el proyecto como un dúo. Si bien el proyecto nació de un impulso natural, sus integrantes venían de familias que tenían actividad cultural y musical, lo cual facilitó su desarrollo en ese ámbito. Como recuerda Nalini, “...lo hicimos parte de nuestras vidas, tomándonos muy en serio nuestro papel, escribiendo, componiendo y conversando mucho de los temas que nos interesaban”⁴⁷².



Corrosivas, ca. 1993.
Archivo personal de Corrosivas.

⁴⁷² Conversación con la autora [oct. 2010].

Sus rimas hablaban acerca de la “podredumbre y la mentira” que yacía bajo la apariencia de la posdictadura, como extensión del régimen militar. El nombre “Corrosivas” se relaciona con esa idea, de una sociedad corroída por los principios dictatoriales⁴⁷³. La denuncia fue el motivo principal para estas chicas, que con un lenguaje directo hablaban de las carencias e hipocresías de la sociedad, así como del machismo y las injusticias sociales. Como señala Nalini, “a veces caíamos en lo panfletario, por tener una visión crítica, hormonal y pasional, siempre con el romanticismo del movimiento”⁴⁷⁴.

“Corrosivas”

Corrosivas, incisivas, lascivas, sexuales,
Anormales, inmorales.
No es un estilo decadente
Es nuestra lírica fuerte,
Que tirando mensajes llegará hasta tu mente.

El primer concierto de Corrosivas se dio en el desaparecido Instituto Nacional de la Juventud, en el cual además de rap, donde las bandas eran escasas, participaron bandas simpatizantes de punk, reggae y otras tendencias del underground de transición. Corrosivas marcó de una manera transgresora una nueva presencia femenina en un medio caracterizado por ser extremadamente masculino, lo cual les valió diversas respuestas y experiencias:

El público lo percibió de distintas formas: unos, con mucho respeto, sobre todo los B Boys, que eran nuestros fans. Teníamos muy buena relación con gente del rap. Otros, con escepticismo al ver qué podíamos dar, y otros, de frentón, con machismo, lo que llevó a varias situaciones desagradables, como escuchar que por qué estábamos ocupando su espacio, si el nuestro era en la cocina. Pero en el fondo, más que sentirnos mal, nos hacía más fuertes, y nuestro discurso se tornaba más seguro de sí mismo⁴⁷⁵.

⁴⁷³ Conversación con la autora [oct. 2010].

⁴⁷⁴ Conversación con la autora [oct. 2010].

⁴⁷⁵ Conversación con la autora [oct. 2010].

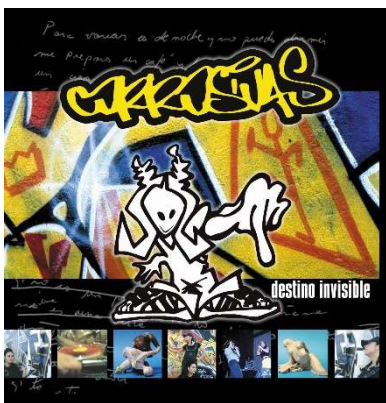


Corrosivas, ca. 2010.
Fotografía de Carla Pasten.

A medida que fueron creciendo en popularidad, comenzaron a compartir escenario con otras bandas exitosas de la época. Salieron de gira al norte y sur de Chile, junto a bandas como Tiro de Gracia, con Jimmi Fernández, Los Inkultos, Boomer y otras.

Esta banda se disolvió en 1999 por la partida de Mona a Europa. Editaron su disco *Destino Invisible* en 2000, con la producción de Alex Saavedra, “Chico A”.

Este disco se grabó en la casa con los medios que se disponían para la época. Fue un trabajo de hartó esfuerzo, ya que fuimos uno de los primeros grupos de hip-hop femenino en armar y auto gestionar una producción⁴⁷⁶.



Carátula de *Destino Invisible*, 2000.

MC Nalini formó junto a Chico A, quien venía del proyecto Nativos, la banda Mantekilla Digital, en ese año. Por LDRO Producciones editaron el primer disco en 2002, *Reponedores del sentido*, por Kalimba records, y luego editaron *Peligro de temporal* en 2006.

⁴⁷⁶ Conversación con la autora [oct. 2010].

Esta banda se mantiene activa hasta hoy.

Nalini además emprendió un proyecto solista bajo el nombre de Laderretida. Su disco *Solido & Likido* fue auto editado en 2010.

Creo que el rol que nosotras tratamos de tener en un mundo de hombres, y que lo logramos de alguna manera, fue hacernos respetar con letras con contenido y con una parada femenina, siendo mujeres, no tratando de ser hombres, sin caer en el prototipo de la *bitch*, como siempre se ha visto en el rap. Eso es lo que el modelo capitalista nos ha querido imponer y desvirtuar, un mundo donde las libertades son efímeras y donde todo está permitido. Creemos en otro tipo de libertades, esas que se ganan con hechos, con opiniones y con acciones⁴⁷⁷.

Ana Tijoux

Makiza fue una banda formada en 1997 por cuatro jóvenes chilenos que vivieron su adolescencia fuera de Chile: Ana María Merino Tijoux, en Francia; Cristián “Seo2” Bórquez, en Suiza; Gastón “Cenzi” Gabarró, en Canadá, y Jean Paul “Squat” Hourton, en África; una banda formada por inmigrantes del exilio retornados al país a comienzos de los noventa, una vez finalizada la dictadura. El nombre de la banda venía de la palabra francesa *Maquisard*, que significa “guerrillero”.

Ana nació en Lille en 1977, y se mudó con su familia a París siendo una niña. A raíz del trabajo de su madre conoció circuitos de jóvenes marginales de esa ciudad. Su familia vivía cerca de un barrio periférico, consecuencia de la expatriación rápida a que fueron sometidos. En esas circunstancias, la vida musical para Ana María se inició en el hip-hop de los suburbios parisinos, como bailarina. Luego de cursar el colegio en Francia regresó a Chile en 1993, a sus dieciséis años. Ya asentada su familia en el país, dos años más tarde conoció a otros chicos chilenos interesados en el rap: Jimmi Fernández y Juan “Zaturno” Lagos. Con este último formó un dúo que llamaron Los Gemelos. En ese año, Zaturno ingresaba a la banda Tiro de Gracia. Inmersa poco a poco en el circuito local, en 1997 Ana fue invitada a colaborar como

⁴⁷⁷ Conversación con la autora [oct. 2010].

cantante en el single “La medicina” de la banda Los Tetas, en la cual trabajaban Cristián Moraga (C-Funk), David Eidelstein (Rulo), Camilo Castaldi (Tea-Time) y Francisco González (Pepino). Cantando en español y francés, su voz le dio una presencia femenina característica a esta canción, que la llevó a ser un hit nacional en la época, si bien Ana no aparecía en el videoclip. Ya estaba el llamado de Makiza.

Me sentí privilegiada de que gente con tanta experiencia quisiera trabajar conmigo. Pero al poco andar me di cuenta de que toda la claridad que ellos tenían, en mi caso era pura confusión e inseguridad. Sabía que yo quería decir un montón de cosas, pero no tenía muy claro cómo. En ese sentido, fue la mejor manera de empezar: protegida por un grupo⁴⁷⁸.

El primer disco de Makiza fue grabado ese mismo año, de manera autofinanciada, y fue llamado *Vida salvaje*. Cenzi había sido productor de otros proyectos en los noventa, como Tiro de Gracia y participaciones con Corrosivas. También participaba del colectivo DMS, Demosapiens, que organizaba fiestas y que publicó algunas ideas en el fanzine *Mapocho X*, y que se entabló como un movimiento cultural muy fuerte, centrado en el hip-hop.

Con vistas a lo que había hecho EMI con Tiro de Gracia, Sony se acercó a este cuarteto Makiza, proponiéndoles lanzar el proyecto como Anita en solista. Nada de extrañar. Pero ellos no aceptaron esa idea y se presentaron como cuarteto. Así, en 1999 presentaron su segundo disco, por EMI, *Aerolíneas Makiza*. Su single “La rosa de los vientos” era el autorretrato mismo de la banda, donde el tema de la repatriación y del exilio dejaba ver la fuerza de esta experiencia en las vidas de estos chicos.

“La rosa de los vientos” (Makiza)
(Extracto)

A veces quisiera desaparecer del mapa
Volver donde yo nací, pero no es tan papa
Me achaca, la duda no se saca, está pegado como laca
El peso a lapa, Makiza es mi capa
A veces quisiera tener alas como pájaro
Volar por el tiempo, donde estuvo Lautaro
Y olvidar, por un tiempo

⁴⁷⁸ “El debut de Anita Tijoux”, www.musicapopular.cl

Que la mitad de mi familia está muy lejos
 Hay días en que me quejo
 Hay días en que estoy bien piola
 Hay días en que me río hasta del Guatón Loyola
 ¡Ay! Comadre Lola, si usted supiera
 lo que es estar dividida, no saber cuál es tu tierra
 Ana la Chola, en la volá como ratón sin cola
 Mi mamá me hablaba a mí del *CHI*
 Por allá bien lejos, donde yo nací
 Donde yo crecí
 Y no juego a la gringa si eso tú creí
 Nunca niegues donde tú provengas
 Tengas lo que tengas, vengas de donde vengas
 Vengas de Dinamarca o de Chiloé

El mundo es un gran Arca de Noé
 Y si yo he nacido fuera estoy orgullosa

Y es que el mundo es tan grande y uno tan pequeño
 Solo me dirijo por la rosa de los vientos.
 Somos hijos de la rosa de los vientos.
 Je viens d' autres latitudes

El tema “En paro” hablaba acerca de la dictadura, que era un tema recurrente entre las corrientes musicales hiphoperas de los noventa, dada la nueva situación que planteó la transición hacia la democracia:

“En paro” (Makiza)
 (Extracto)

No pidan que callemos, que recién comenzamos
 Vamos a mostrarles que de promesas no han llenado
 La boca, que siempre nos han mirado como cosa poca
 conozco un personaje que repartió las encuestas
 y dice que a cada una le tiene su respuesta
 duda me da cuando te hago esa pregunta
 Nunca antes habías mencionado la muerte de tu primo,
 Porque podía meterte en tremendo lío, buen partío,
 Le ha sacado por tu campaña política, hablando de derechos humanos
 ¿Quién te cree?
 ¿Quién te compra?
 ¿Quién te vende?
 ¿Quién te adora?
 Milico, cuico, rico, que se llenan el bolsillo

Mataron a la gente, pero no mataron la idea
De crear un Frente Lírico directo a la pelea.

¡Protesto Yo! Manifiesto
Contra las fuerzas públicas que viven de abuso
¡Protesto Yo! Manifiesto
Devuelvan la tierra de mapuche de Ralco
¡Protesto Yo! Manifiesto
Libertad a los presos políticos en este momento
¡Protesto Yo! Manifiesto
Contra engrupidos que ensucian el movimiento.
(...)
Si la masa no piensa
Iré contra la corriente

La puesta pública de este tipo de temáticas fue una característica de Makiza, que usaba un lenguaje juvenil y cotidiano en el tratamiento de asuntos que los chilenos solían evadir. El empleo de *samples* de instrumentos acústicos de la tradición docta, como por ejemplo violines, cantantes líricas, etcétera, dio como resultado una musicalidad característica a sus secuencias o bases, la misma búsqueda musical que caracterizará la música de Ana en el futuro.



Makiza, ca. 1998.

En 2000 fueron invitados a participar del *cover* de “Somos tontos, no pesados”, canción popular de Los Tres, para la despedida de esa banda. Con ello lograron mayor visibilidad en los medios y en el circuito nacional. Sin embargo, Ana no había mostrado aún su capacidad de cantar; Makiza fue el proyecto que ayudó a abrirse comunicativamente a Anita, una niña tímida y llena de inseguridades.

En la época de “La rosa de los vientos” yo no cantaba. Pero creo que era nada más que por timidez. La gente primero me conoció solamente rimando (...). La melodía tiene otras texturas y se trabaja sobre otras posibilidades musicales. Rimar es una destreza que tiene que ver con ritmo. Cantar te da otros matices⁴⁷⁹.

Sin embargo, el éxito de la propuesta duró poco, ya que ese mismo año ella decidió abandonar la banda. Diversos conflictos personales llevaron a que la situación de Makiza fuera insostenible. Por su parte, ella ya tenía en mente su carrera solista. Squat partió a París a unirse a la banda Pánico, Cenzi y Seo2 formaron el proyecto Némesis, dúo de hip-hop.

En 2001, Ana colabora en dos canciones para la banda Santo Barrio, “La persecución” y “La bienvenida”. Santo Barrio, banda emblemática de los noventa, se había formado en 1995, y con su primer disco, *Tumbao rebelde*, mostró el desarrollo del Ska latinoamericano en Chile. Entretanto, Anita se volvió a Francia y formó parte del proyecto Panamericana junto a Sebastián Arce. Allí grabó su primer tema como solista, que le habían solicitado para el homenaje a Violeta Parra *Después de vivir un siglo* (2001, Warner). Esta antología de versiones sobre la cantautora por diferentes bandas estaba dirigida por Álvaro Henríquez y presentó versiones de Joe Vasconcellos, Santos Dumont, Chancho en Piedra, Dracma, Lucybell, Los Miserables, Javiera y Ángel Parra, Mamma Soul, Canal Magdalena, Los Bunkers, Juanita Parra y Anita. Este disco fue también editado en Francia.

Ana regresó a Chile en 2003 y se unió al proyecto Alüzinati. Esta banda, formada en 2000 por Ariel Pino, a quien conoció en Los Tetas, Cristóbal Pérez, Jaime Ferrada, Carlos Cortés, Agustín Moya y Sebastián Jordán, se enmarcaba dentro del Acid Jazz, con tendencia al pop. Anita fue su primera cantante, seguida por Consuelo Schuster y otras. Dentro de esta línea se encontraba también a la banda Ciberjazz, donde cantaba Rossana Saavedra y otras cantantes, como Lorena Pualuan, Ammy Amorette y Jessica Viveros; Carolina Plaza, de Ovoló; Ema Pinto, de Matahari; Paula Hinojosa, de Feria, y Karmaos, quien tiene un proyecto solista, Pau, de producción independiente, entre otras cantantes.

2003 fue el año que marcó el punto de partida para la carrera solista de Ana, que luego de todas estas participaciones en proyectos diversos, fue invitada por Julieta Venegas a su

⁴⁷⁹ “Entrevista: lindo momento frente al Kaos”...s.p.

single “Lo que tú me das”, canción principal para la película *Subterra* de Marcelo Ferrari. “Yo trabajaba en Romero y Campbell y ella tenía hartoo contacto con ellos. Nos mandábamos saludos, y ahí empezó”⁴⁸⁰. Si bien Ana tenía experiencia como corista, el hecho de cantar, y no rapear en esta invitación, mostró una faceta diferente de la autora, quien hizo ver la intensidad con que abarcaba este instrumento. En esta época toma clases de canto por primera vez, con Ana María Meza.

Cuando hicimos el primer tema, que en verdad es un tema de ella (Julieta), a mí creo que nunca me había tocado que me pasaran la letra y cantar, fue algo súper nuevo, porque estoy acostumbrada a escribir. Pero fue bueno vivir la experiencia. También distinto, porque en general trabajo con gente que hace rap⁴⁸¹.

Como señalaba en otra entrevista:

Cantar fue sacarme la timidez de encima. Yo siempre quise cantar, pero no me atrevía. Es cierto que no tengo la mejor voz ni nada, pero eso da lo mismo mientras uno logre emocionar. Yo sería aplastada fácilmente por una cantante de la Escuela Moderna, porque seguro tiene un manejo de la técnica muy superior. Yo no hago tres octavas. Ni siquiera dos octavas. Lo que me gusta es el juego de la emoción con la voz que uno tiene⁴⁸².

En lo sucesivo, Julieta Venegas hizo otras invitaciones a Ana, como lo fue para su disco *Limón y sal* de 2006, por el sello BMG-Sony, para la canción “Eres para mí”. Éxito radial en América Latina, el videoclip de esta canción mostraba a una Anita más adulta, lejana a la niña de bajo perfil y poca figuración de Makiza. Ahora aparecía en todo su esplendor.

⁴⁸⁰ Conversación con la autora [sep. 2009].

⁴⁸¹ “Entrevista: lindo momento frente al Kaos”...s.p.

⁴⁸² Ibid.



Anita Tijoux junto a Makiza, ca. 1998.

Desde 2004 en adelante, Ana participó como invitada en diversos proyectos de otras bandas. Ese año se reúne con Seo2 nuevamente para tocar algunos conciertos y grabar unas canciones como Makiza. A ellos se suma Sonidoácido y Dj Nakeye, y luego de varias presentaciones en vivo, en 2005 Oveja Negra los convoca para grabar *Casino Royale*, como Makiza, producido por Dj Caso. También se remasterizó *Vida salvaje*. Sin embargo, esta reunión no prosperó, por el mismo problema de la anterior disolución de su banda: “Cuando uno está en una banda tiene que haber un consenso, es un equipo de trabajo, y en ese sentido mi intención ahora es hacer más temas como para bailar y no sentirme frenada en lo que yo quería hacer”⁴⁸³.

En 2005 junto a Nicolás Carrasco (Foex) y Sonidoácido, participaron en la primera temporada de *Los Pulentos*, serie animada infantil emitida por Canal 13. Esta serie consistía en una banda de hip-hop de dibujos animados de cinco integrantes: Nea, Barry, Benzo, Ramón y Walala. En la vida real se conformó en una banda con presentaciones en vivo y dos discos, que alcanzaron un alto nivel de ventas en el público infantil. La idea original de *Los Pulentos* estaba basada en el proyecto *Kuma*, de Sebastián Silva, donde participaban músicos de la banda hiphopera CHC, junto a C-Funk, quienes juntos se conformarían como Los Mono. En 2006 hicieron una segunda temporada de *Los Pulentos*, por el éxito del proyecto. Junto a Foex, su gran amigo, también formaron el colectivo Savia Nueva, con distintos rimadores, como FDA, Gen, Senciyo y Marcelo “Barry” Ibáñez. Nace Potoco Discos, sello de este colectivo.

⁴⁸³ Entrevista en <www.universia.cl>.

En 2006, Makiza se disolvió definitivamente, y Ana decide trabajar como solista con toda su concentración. Su primera incursión en el rock nunca fue editada ni publicada. Se llamaría *Anita Tijoux presenta a Anita Tijoux*. Su single “Ya no fue” (2007) reflejaba el momento de separación que estaba viviendo con su vida musical anterior junto a sus compañeros de banda.

“Ya no fue” (Extracto)

Entiéndeme, no me mientas a mí,
Te conozco también, tan hipócrita y sutil.
Perdóname, ahora que yo me fui
Soy feliz ya sin ti, entre más lejos mejor

Si nuestro destino se cruzó
Menos mal que todo se acabó
Si al salvarlo nadie ayudó

Voy aprender muchas cosas de mí
Jamás pensé que podría morir
No puede ser que ya nunca piense en ti

Despégate hay un mundo exterior
Sin tu amor sin sabor
Como explicártelo

Escúchame no te quise herir
Soy feliz ya sin ti
Además lejos mejor

“Ya no fue” mostró una búsqueda completamente diferente a lo que había sido estilísticamente la música de Tijoux en sus proyectos y participaciones. Junto a Camilo Salinas en teclados, Fernando Julio y Francisco González en guitarras y Danilo Donoso en batería, Anita compuso y armó un proyecto rockero, con asesoría de Carlos Fonseca, al formato tradicional: nada de rap. Mostró su incrementada capacidad vocal, y a la vez incursionó creativamente en la forma canción, con la característica participación del teclado Nord, guitarras con distorsión rockabilly, batería y bajo. Inédito oficialmente, para este material se preparó una propuesta tríptica de videoclip, en la idea del director Juan Francisco López Balló, con la producción de Cine 100 y Atómica. La trilogía se componía de tres videoclips sobre la

misma canción. Dos locaciones, el hospital San José y la ex cárcel de Valparaíso, al modo de manicomio, y un muelle en el mar, que no distinguen su distancia. La primera parte o versión mostraba a la cantante sola, la segunda acompañada de la banda, y la tercera presentaba una versión remezclada de la canción original.

Frustrado este proyecto inicial, por problemas administrativos del sello, que nunca llegó a publicarlo, inmediatamente prepara su segundo disco solista, *Kaos* (2007). El carácter decidido y “tira para arriba” de Ana la ha mantenido, al igual que Nicole y otras solistas, siempre trabajando para sacar adelante sus proyectos. Junto a Cristóbal Pérez en guitarra y teclados y Nicolás Carrasco en programaciones, se compone este disco, con textos únicamente de Tijoux, y con ella en la dirección creativa. Diversas colaboraciones estuvieron en este disco, como Fernando Julio, Gran Vitoko, Hordatoj, Víctor Flores, Julieta Venegas, Daniel Maluenda y Camilo Salinas, este último como compositor de una de las canciones. Esta vez Anita invita a Julieta a participar, tanto de la música como de los videoclips de *Kaos*. El single “Gol” era la invitación a Julieta a rapear, algo también poco usual para la mexicana. El texto de esta canción refleja claramente lo que estaba pasando con la nueva carrera solista de Anita, en la figura de un partido de fútbol.

“Gol” (Anita Tijoux)

(Extracto)

Ni por la razón ni por la fuerza
Saltamos mil inviernos a primaveras
Pasamos del trote a la carrera
No hay tiempo para nada
Cambio y fuera

Despréndete, afirmate
Punto aparte
Lánzate, tírate
Te toca, me toca, fuerte como roca
Explota, me rebota, pasa la pelota

Tiempo muerto, ya no sirve
Trabajo continuo si persiste
Insiste, ya viste, la hiciste
Resiste, todo es posible

Todo es

Siento que voy a desvanecer
 Pero no voy a dejarme vencer

La defensa contraataca
 Primer tiempo se levanta
 Pásala, quítala
 Devuélvela, rebótala
 En nuestro equipo reina el caos
 Pero somos adelantaos
 Desde Tijuana hasta Santiago
 Somos uno ¡qué chingaos!

Su single “Despabilate” hablaba de su propia situación: “Esta canción me la escribí a mí misma, porque sentía que debía tomar las riendas, tomar mis propias decisiones, asumir que nada es perfecto”⁴⁸⁴.

“Despabilate” (Anita Tijoux)

Levántate, despabilate, disfrácese,
 Levántate, concéntrate, despabilate, disfrácese,
 Péinate y camina y a la oficina,
 Tómame un café y empieza la rutina,
 Todos los papeles en el maletín,
 Hoy es el comienzo de un nuevo fin,
 Más semáforos de calles, esquinas,
 Tomas el volante y golpeas bocinas,
 Tráfico, congestión, cohíbe,
 Corre más rápido decide.
 Pides maldices te ríes locura colectiva son miles,
 Tarde y miras el reloj no hables ni alces la voz,
 Bajo control y con las medidas somos el futuro de la economía,
 Somos felices y con gran sonrisa endeudados hasta la coronilla

Si tú sabes que te quemas
 Será que el dolor te tienta
 Porque agregas más problemas
 Olvida

Instalado en el cubículo
 Llega el jefe y sus versículos
 Te habla de la empresa del estímulo
 De ser parte del equipo otro discípulo

⁴⁸⁴ <<http://www.sello-ovejaneira.cl>>

El sol se acuesta todos van corriendo
 El tiempo corre vamos resistiendo
 Queremos el último modelo
 El ascenso y tocar el cielo

El videoclip de “Despabilate” mostraba una factura y producción de alto nivel, renovada, con tecnología de moda y un revestimiento internacional. La llegada de un bailarín conocido de Anita desde Suiza, que había acompañado bailando en algunos shows de Madonna, marcó la inclusión de la danza masculina, de moda en proyectos como el de la francesa Yelle con el Tektonik y otras propuestas extranjeras. *Kaos* consolidó la carrera solista de Anita.



Ana Tijoux, 2009.
 Fotografía de Felipe Cantillana.

En 2009 Ana terminó su tercer, bien considerado segundo, disco solista, producido por Hortadoj, que llamó *1977*. Este disco, nombrado por su fecha de nacimiento, es un trabajo autobiográfico de la autora, y en el cual su rol como productora musical se puede visualizar con más claridad que su disco anterior. Este disco fue editado por sello La Oreja, y por Nacional Records en 2010.

Al revés de *Kaos*, este disco yo lo siento muy rapero, un disco como de la época de oro del rap, de ese rap que no me cansa nunca. Para mí, la época de oro del rap es del 93 al 95, Wu Tang, etcétera. Me cuesta un poco el rap actual, como que no soy mucho de esa onda, como del bling, los autos, los potitos. Me parece que es un prostíbulo del rap⁴⁸⁵.

⁴⁸⁵ Entrevista a Anita Tijoux por Sergio Lagos para *Movistar Música*, Canal 13, en www.youtube.com

Para Ana Tijoux es importante enfatizar lo siguiente:

No es un tema mucho para mí el género (...). Muchas veces me han preguntado si he sentido que me han censurado o agredido. Al contrario, siempre he sentido muy buena onda con mis colegas y siempre me han dado harto empuje por ser mujer. De hecho, yo creo que si hubiera sido hombre no me hubieran pescado ni la mitad de lo que me han pescado...⁴⁸⁶.

Siempre trabajando con hombres, Ana no pasó por nada parecido a una discriminación, y también fue muy apoyada durante su embarazo y sus implicancias. Al respecto, el cuidado de la amistad con hombres es una tarea que, al igual que Javiera Parra o Cathy Lean, Ana supo mantener con estrategias muy claras: “No me visto como mina rica. A la hora que te miran como mina rica es porque tú también te pusiste como mina rica”⁴⁸⁷. Sin embargo, es interesante señalar que Ana Tijoux ha sido reconocida por sus pares femeninas como una de las voces más sensuales de la escena local⁴⁸⁸. Muchas han coincidido en señalar que la forma de emisión textual de Anita es especialmente femenina, y que entrega señales de feminidad en la interpretación de su música. Es interesante hacerse la pregunta sobre este tema, que será tratado con mayor profundidad en otras secciones del escrito, acerca de las posibles señales de género en la música.

No se me ocurrió hablar de la mujer, seguramente porque no es tema en mi cabeza, porque a la hora de rimar yo no me cuestiono si soy mujer (...). Cuando te gusta un género musical y al otro le gusta lo mismo, da lo mismo si eres hombre o mujer. Como que hay una comunicación que se establece (...). Es súper fácil como lenguaje decir “nosotras las mujeres víctimas”, me parece facilista ese discurso (...). Creo en la igualdad de sexos y creo en no recaer en ese margen de la mujer víctima. Depende de lo que te ha tocado en la vida. Yo no he tenido problema⁴⁸⁹.

Madre antes de los treinta, a diferencia de varias de sus contemporáneas que decidieron criar en la adultez, el proceso fue natural para ella:

⁴⁸⁶ Conversación con la autora [sep. 2009].

⁴⁸⁷ Conversación con la autora [sep. 2009].

⁴⁸⁸ Esto ha sido señalado por Sol Aravena y José Levine, entre otras entrevistadas.

⁴⁸⁹ Conversación con la autora [sep. 2009].

Es mi primer hijo y me encanta ser mamá en verdad. Yo pensé que iba a ser madre a los treinta y cinco años y fui mamá a los veintisiete. Nunca fui muy maternal ni nada, pero debo decir ahora que amo ser mamá. Es una de las cosas más lindas que me han pasado en mi vida. Yo fui hija única, y me pasa ahora que quiero tener como cuatro hijos. Hay gente que siempre ha sido guaguatera. Yo nunca lo fui, pero eso cambió. Ahora veo a Luciano todo el día, y una se pone realmente mamona en todo el sentido de la palabra⁴⁹⁰.

Respecto de la vida laboral en la música y su compatibilidad con la maternidad, algunas mujeres músicas acentúan el hecho de que el trabajo nocturno no presenta una mayor complicación, dado que es un asunto de organización. “Uno se acomoda a la forma de vida”⁴⁹¹, dice Anita. Y es muy común ver cómo muchas músicas que han sido madres han tomado posnatales muy cortos, y casi no han tomado prenatales.

Con mi hijo nunca paré. Nació Luciano y al mes estaba tocando (...). Yo siempre he pensado que cuando una es mamá no tiene que anularse, una tiene que complementar lo que una es con el hijo, que el hijo sepa quién es su mamá. Yo creo que muchas mujeres cometen ese error, se anulan frente a su hijo y tienen la depresión posparto y todo eso⁴⁹².

Y cierra:

Esta es una pega. Lo que pasa es que tiene tiempos más raros y locos. Pero es pega (...). Uno hace las cosas que hace porque las necesita hacer⁴⁹³.

En 2011 ha lanzado su disco *La Bala*, también por Oveja Negra y Nacional Records, y posteriormente *Vengo* en 2014, el cual la ha llevado a su carrera a su consolidación definitiva dentro y fuera del país.

⁴⁹⁰ “Anita Tijoux, compositora y cantante: la maternidad es una de las cosas más lindas que me ha pasado en la vida”...s.p.

⁴⁹¹ Conversación con la autora [sep. 2009].

⁴⁹² Conversación con la autora [sep. 2009].

⁴⁹³ Conversación con la autora [sep. 2009].

CANTANTES POP

Los noventa fueron años en los cuales surgieron nombres de compositoras cantantes que se presentaron como solistas del pop, y que entablaron carreras exitosas que han perdurado hasta hoy. Ellas, en mayor o menor medida, se irguieron como rostros referentes de identidad para muchos jóvenes, lo cual renovó la escena nacional de manera inédita. Por otro lado, estas mujeres fueron parte del proceso de industrialización musical de la época de postdictadura, viviendo como figuras públicas la época de oro de las disqueras.

Javiera Parra

Una de las mujeres que mejor ha sabido renovarse dentro de la escena del pop nacional es Javiera Parra. Ella ha encontrado un lugar destacado como una de las solistas más reconocidas del ámbito nacional. Un trabajo biográfico de primer nivel acerca de esta cantante y compositora se puede encontrar en la tesis realizada por Diane Cornell, *The Performance of Gender: Five Comparative Biographies of Women Performers in Música Popular Chilena* (1990)⁴⁹⁴.

Es significativo visualizar el contexto cultural familiar en el cual creció y se desarrolló Javiera Parra. De manera resumida, cabe situar familiarmente a Javiera como hija de Ángel Cereceda, hijo mayor de Violeta Parra, y por parte de su madre, Marta Orrego, es descendiente de Isidora Zegers y pariente del compositor chileno Juan Orrego Salas, así como de los músicos Juan Pablo Orrego y Pedro Greene.

Por la dictadura militar su padre, que era músico, se exilió en México, donde vivió junto a sus hijos durante los años de infancia. Desde ese país, Javiera comienza a tocar junto a su hermano Ángel Parra, cultivando otras áreas artísticas.

⁴⁹⁴ D. Cornell [2001]. *The Performance of Gender...* pp. 238-276.

Siempre me gustó dibujar, y sobre todo escribir, y en la música, por suerte, he podido abarcar eso. En mi familia, la verdad es que es bien fuerte el tema; ponte tú, el caso de la Violeta y su habilidad para hacer cosas increíbles con las manos, sus arpilleras, sus pinturas. Es bien mágico y maravilloso que esa sangre corra por tus venas, eso es muy lindo. Para mí, Nicanor, el tío Lalo, son gente casi fuera del planeta, pero me cuesta sentirlos como mis abuelos⁴⁹⁵.

A su retorno a Chile, Javiera terminó sus estudios escolares, luego de tener un continuo ejercicio en bandas adolescentes en café concerts y fiestas de colegio. Estudió durante cuatro años teoría, solfeo, piano y armonía con el profesor Mariano Casanova y piano con la compositora chilena Leni Alexander, hasta que decidió definitivamente tomar el rumbo de composición en la música popular. Ya en los años ochenta circundaba el circuito musical de bandas como cantante, como fue el caso de la banda Primeros Auxilios, junto a María José Levine, y Paraíso Perdido, banda formada por Andrés Bobe en guitarra y voz, Luciano Rojas en el bajo, Patricio Martínez y Juan Ricardo Weiler en batería, Juan José Roca e Iván Delgado en el saxo, y primeramente con Ximena Fernández en la voz, en 1985. Ambas bandas duraron poco tiempo.

Al egresar del colegio, comenzó sus estudios de danza. Estudió la carrera completa de danza en la academia Espiral, escuela formada por Joan Jara. Cuando cursaba su tercer año de carrera conoció a los músicos Álvaro Henríquez y Cuti Aste, quienes la incentivaron a retomar la música. Y es así como en adelante hizo colaboraciones con Carlos Cabezas, Viena y el teatro de Vicente Ruiz, y participó de una banda llamada Aceite Humano, todo esto en el ambiente Underground del café El Trolley.

En esa época había mucha colaboración y no era como que cada uno defendía su banda como ahora. En esa época éramos un colectivo de gente que trabajábamos todos juntos⁴⁹⁶.

⁴⁹⁵ “Javiera Parra” [2005]...s.p.

⁴⁹⁶ Conversación con la autora [ago. 2009].



Javiera Parra, ca. 2009.

En el ámbito opuesto, una experiencia importante para ella fue que en 1991, junto a Pedro Foncea, se presentó en la competencia internacional del Festival de Viña del Mar con la canción “Tira la primera piedra”, original de Edgardo Riquelme.

Fue una cosa totalmente *freak* para mí, rarísima... porque en verdad grabé una canción que era como de amor y en esa época yo era mucho más *new wave*, hacía otro tipo de música y jugué un poco a farandulandia por primera vez en mi vida. Con un dúo que tampoco era dúo, con Pedro Foncea. Igual la canción era bastante bonita, pero para mí fue muy raro, era el primer año en que había vuelto la democracia a Chile. La tele era totalmente acartonada, todo era como con lentejuela, y la verdad es que Pedro y yo no cachábamos para ni un lado. Pero fue interesante para mí como experiencia pararme en el escenario de la Quinta Vergara a los veinte años y ganar, más encima. Fue entretenido⁴⁹⁷.

Eso marcó un punto de partida para el abandono definitivo de la danza como carrera, y su profesionalización en la música y el teatro. Después de Viña del Mar, entre 1992 y 1994 trabajó establemente para el Gran Circo Teatro de Andrés Pérez, donde realizó diversidad de tareas artísticas y con quienes salió de gira instalando la propuesta en diversos lugares del país. Ella actuaba o era locutora en obras como *Popol Vuh*, *Noche de reyes*, *Ricardo III*, entre otras. Álvaro Henríquez tocaba en la orquesta del circo, aprendiendo el jazz huachaca del poeta popular Roberto Parra, estilo bautizado por su hermano Nicanor Parra. Álvaro Henríquez y Cuti Aste habían conocido con él las cuecas y el folclore cuando formaron la Regia Orquesta, para la obra de teatro *La Negra Ester*, en 1988.

⁴⁹⁷ Conversación con la autora [ago. 2009].

Éramos pareja con Álvaro en esa época y había un ambiente de trabajo muy grande; vivíamos en una casa donde estaba el Cuti Aste, los actores de *La Negra Ester*, mucha gente creando, y era un momento muy fértil. La verdad es que el carrete era tocar, improvisar, sacar *covers*, pasarlo bien⁴⁹⁸.

Henríquez había llegado a Santiago desde Concepción con sus amigos Pancho Molina y Roberto “Titae” Lindl, con quienes venían tocando hace un tiempo cultivando distintos estilos, como el Rockabilly. Desde 1987 tomaron el nombre de Los Tres. Pero su encuentro con Roberto Parra marcó fuertemente el futuro de su carrera. Como señala Álvaro en su entrevista a Escárdate: “Cuando nos dicen: ‘Gracias a ustedes el folclore renació en Chile’, yo pienso que nunca hubiésemos hecho la música que estamos creando de no haber conocido a don Robert”⁴⁹⁹. En 1990, el hermano mayor de Javiera, Ángel Parra, pasó a ser el cuarto integrante de Los Tres. En 1991, estos cuatro músicos lanzan su primer disco *Los Tres* por sello Alerce.

Javiera y Álvaro crearon una sociedad de composición, que funcionó por casi una década. Empezaron un proyecto con los músicos de Los Tres, y con Juan Pablo Bosco en batería y Francisco Bosco en guitarra.

Ellos (Los Tres) existían, no habían grabado su primer disco todavía, y en esta especie de cofradía de amigos que yo te contaba empezamos a tocar. Y como yo cantaba, empezamos a montar un repertorio sin darnos cuenta, y de repente dijimos “Ya, hagamos un grupo: Javiera y Los Imposibles”. Y empezamos a tocar en La Batuta, en el Museo de Arte Contemporáneo... como tres o cuatro tocatas (...). O sea, en realidad éramos amigos que tocábamos⁵⁰⁰.

Pero la carrera que iba en alza para Los Tres significó para ella una dificultad para contar con ellos para su proyecto. Así, la formación definitiva de Javiera y Los Imposibles, en 1993, fue junto a Cuti Aste en teclados, Francisco Bosco en saxofón, Juan Pablo Bosco en batería y Juan Caballero en el bajo. Su primer disco, *Corte en trámite*, se editó en 1995 por BMG y contenía material musical principalmente de ella junto a Henríquez. Abruptamente, Javiera pasa a ser parte de una transnacional, con lo cual comienza una carrera muy fructífera, en pleno boom discográfico.

⁴⁹⁸ Conversación con la autora [ago. 2009].

⁴⁹⁹ T. Escárdate [1999]. *Canción telepática*...p. 334.

⁵⁰⁰ Conversación con la autora [ago. 2009].

Fue increíble, porque en realidad tuve la suerte de participar en la edad de oro de la industria de la música chilena. De hecho, yo fui a grabar mi segundo disco a Inglaterra con toda mi banda, ¡O sea, impresionante! Y otras cosas que no voy a volver a repetir. Por ejemplo, yo en cada disco grababa por lo menos tres videoclips (...). Era como otro mundo que me alegró mucho de haber conocido, pero también me gusta ahora volver a la independencia y a otro formato de hacer las cosas, porque la vida es así, entonces me encanta que sea dúctil y que vaya moviéndose⁵⁰¹.



Javiera Parra en video de “Te amo tanto”, ca. 1995.
Archivo personal.



Javiera Parra en video de “Autopsia”, ca. 1996.
Archivo personal.

La sonoridad del primer disco estaba marcada por el uso de instrumentos poco convencionales en el pop, como el acordeón, junto a un teclado Rhodes e instrumentos acústicos de viento, a lo que se suma el uso constante de la guitarra acústica. Este disco, con los singles “Te amo tanto”, “Humedad” o “Autopsia”, se situó como un referente inmediato del sonido del rock chileno de los noventa, con una mujer al frente. Javiera mostró en su primera etapa como solista el perfil de una mujer desinhibida, lúdica y sensual, construyendo su performance escénica en el juego entre la feminidad e ironía, a través de temas relacionados con

⁵⁰¹ Conversación con la autora [ago. 2009].

las decepciones amorosas, la amistad y otras vivencias. Es así como en el conocido videoclip de “Te amo tanto” se la podía ver dentro de una tina de baño, mientras entran al lugar sus compañeros de banda, se semi-desnudan y se meten en la tina con ella a cantar, y luego salen a correr y jugar al patio, mostrando que “no hay diferencia”. Ella es una más del grupo, libre en sus relaciones, lo cual presentó una alternativa al prototipo femenino nacional. Los colores y el movimiento inundan la escena. Algo similar al videoclip grabado para “Autopsia”, en el cual ella actuaba como una superheroína de ropa muy apretada y pelo electrizado, que tenía la misión de salvar a los músicos de la banda de “Madame Tulusa”, una femme fatale que los tiene encadenados y que, al parecer, abusa de ellos en cautiverio. Todo en una imagen muy colorida y con mucho movimiento. El texto de la canción “Humedad” mostraba un aspecto provocador de esta compositora, capaz de hablar acerca de la sexualidad femenina sin tabús, un tema prohibido, avergonzado, grosero, como es la masturbación femenina, desde la mirada patriarcal.

“Humedad” (Javiera y Los Imposibles)

Cuando la noche me tome
Y me lleve hacia atrás
No habrá luz, ni miradas
Ni destellos del mar

Y si el día aparece
No verás el color
De mi corazón fuerte
Apagando el dolor

Qué es esta humedad
Que siento
Un viento que arrasa adentro
Qué es esta humedad
Que siento
Los días más cortos
Son los más largos,
Sin ti

Un lago de mármol blanco
De comienzo a fin

Javiera siempre quiso mantenerse alejada del estereotipo de mujer victimista. Buscó “canciones donde las mujeres se ponen al mismo nivel que el hombre, como más transgresoras, mujeres que toman cerveza, que hablan, que opinan, no mujeres débiles y frágiles. Que sufren

por amor, igual, pero no derrotadas”⁵⁰². El estereotipo victimista para las mujeres ha sido descrito por estudiosas del género en las artes. En la música, se puede apreciar este perfil tanto entre las baladistas anglo parlantes como latinoamericanas: Whitney Houston, Celine Dion, como máximas representantes, y en el caso chileno, Myriam Hernández. Según estas autoras, estas hablantes/cantantes se sitúan desde el victimismo en la subalternidad, demostrando constantemente un anhelo de configurarse como autónomas en sus relaciones con hombres. Esta postura ideológica se reafirma tanto a través de los textos como de las formas del canto de estos estilos musicales. Javiera Parra, desde este punto de vista, colaboró en desestigmatizar este tipo de postura presentando una alternativa real, lo que probablemente fue una de las causas principales de su éxito entre la juventud.

En 1997 se dio un recambio entre los músicos de su banda, ingresando Cristián López en guitarra, Fernando Julio en bajo y Marcelo Filippi en batería. Diversos músicos participaron como invitados al proyecto. Con Cristián López Javiera cultivó una férrea amistad y una nueva sociedad de composición. Siempre acostumbrada a este formato de dúo creativo, ambos siguen activamente trabajando hasta hoy.

Para mí, la banda siempre ha sido súper importante. De hecho, en mis videos, en las carátulas, todo siempre con la banda. Yo lo asumo como una banda y no me siento una solista y nunca lo he sentido así. Los Imposibles son gente reconocible; incluso, cuando alguien hace referencia a un músico, dice: “Músico de Javiera y Los Imposibles”. En ese sentido, yo me siento orgullosa del trabajo que hice de tener un grupo⁵⁰³.

En esta nueva etapa, surgió para ella la necesidad de adquirir competencias en algún instrumento, con el fin de acelerar el proceso de la composición y arreglos. Su historia familiar había marcado a la compositora en este aspecto: “Yo tuve mucho susto de tocar instrumentos, porque mi hermano es un súper guitarrista. Entonces, tuve mucha inseguridad de tocar guitarra y de tocar piano, de todo, porque era una imagen muy potente”⁵⁰⁴. Superados estos miedos de infancia, se formó poco a poco dentro de la guitarra de manera autodidacta.

⁵⁰² D. Cornell. op. cit., p. 267.

⁵⁰³ Conversación con la autora [ago. 2009].

⁵⁰⁴ D. Cornell. op. cit., p. 249.

En un principio yo era cantante, me acompañaba con guitarra, pero después para empezar a componer empecé a trabajar más la guitarra (...). Pienso que el medio artístico chileno ha estado acostumbrado a miles de años donde las mujeres cantantes eran cantantes. No eran músicos (...). Una mujer que es cantante, que necesita un compositor, un arreglador, al final, ¿qué es lo que es? Es una voz, nada más, es un instrumento. Yo creo que hay que sobreexigirse, hay que empezar a hacerse dueña de la situación⁵⁰⁵.

En 1998 lanzó su segundo disco, *La suerte* (1998), que fue grabado en Inglaterra en Chipping Norton Recording Studios. Su single “Alacrán”, entre otros, lo hicieron ser escogido el mejor disco del año. Con un sonido rockero, un poco más lejano a lo acústico característico de *Corte en trámite*, mostraba este single también a una mujer más madura, más desilusionada y menos optimista. El videoclip de “Alacrán” establece el contraste con su propuesta anterior. En blanco y negro, con poco movimiento, un sonido con guitarras fuertes y caras enfadadas. Es el punto oscuro de una transición, la crisis.

“Alacrán” (Javiera y Los Imposibles)

Nunca acompañada
Me sentí más sola
Nunca más alegre
Lloré tantas olas

Imposible un día
Sin pasarte lista
Todos los intentos
Perderte de vista

Desconfiada como alacrán
Sin prender el fuego
Brillante como la sal
Feliz si estoy sola, contigo

En Oriente dicen
Sigán a los tontos
Cerca de la esquina
Doblan los sordos

Agua bajo el puente
Río enmarca el frío
Sola y con calambres

⁵⁰⁵ D. Cornell. op. cit., p. 263.

Sonrío y te espío

Desconfiada como alacrán
Sigo mi camino
Cristales en un pajar
Me señalan mi destino

En 2000 Javiera grabó su tercer disco *A color*. Canciones como “Soy tu agua”, producidas por ella y por Cristián Heyne, terminaron de consagrar su carrera.

Yo siempre he tenido una actitud muy humilde ante la música, porque nunca he sido intérprete de ningún instrumento; por lo tanto, soy súper abierta a que me den instrucciones y también me gusta mucha música distinta (...). Quizás los músicos instrumentistas no tienen ese concepto tan amplio de música. Entonces, no tengo problemas en hacer los arreglos con los músicos y en aceptar ideas, pero sí tengo bien claro cómo quiero que suenen mis discos; en eso no me coarto⁵⁰⁶.

En ese sentido es interesante lo que señala ella respecto del uso de su propia voz, privilegiando un sonido determinado que la caracteriza. “Con el tiempo he ido puliendo mi ego como cantante; he ido modulando mi voz para transformarla en un instrumento más dentro de la banda. Porque me gusta mucho cómo suena la voz pastosa que se fusiona con los instrumentos”⁵⁰⁷.

El timbre característico de Javiera, en una emisión horizontal y llana, su dicción de los textos sin énfasis en la articulación de las palabras, timbre y dinámicas homogéneos, glissandos descendentes o caídas del tono en los finales de frase, hacen de su voz una voz que suena adolescente y pastosa, que no presenta grandes dificultades en la ejecución, si bien tiene un marcado estilo por esas características.

Sin duda, el disco que mostró uno de los aciertos comerciales más certeros de su carrera fue *AM*, lanzado en 2001, que presentaba *covers* de canciones radiales de las décadas del setenta y ochenta, en versiones características para la sonoridad de la banda. “No”, “La maldita primavera” y otras la llevan nuevamente al Festival de Viña en 2002.

⁵⁰⁶ Conversación con la autora [ago. 2009].

⁵⁰⁷ Conversación con la autora [ago. 2009].

En el año de este disco las cosas se complicaron cuando apareció la biografía del grupo Los Tres, *La última canción* (2001), escrita por Enrique Symns y Vera Land. En este libro había diez páginas dedicadas a Javiera, que generaron comentarios en los medios de comunicación. Respecto de esta situación, ella enfatiza:

La única que quedó estigmatizada por haber tenido “una vida loca”, por así decirlo, fui yo. En circunstancias que todas las experiencias que se contaban –que no lo he leído en todo caso– de los hombres –y me da lo mismo de qué hombres–, a nadie le importó lo que pasaba con ellos. En cambio, con respecto a la mujer que salía en ese libro, toda la atención se enfocó ahí. Por lo tanto, en ese caso pude experimentar el machismo, impresionante⁵⁰⁸.

El siguiente disco grabado por Javiera y Los Imposibles en 2003 se llamó *El poder del mar*, grabado en Isla Negra. Algunas canciones destacadas fueron “Nieve” y “Tu cama”. Un disco que incluía a Dj Caso como protagonista, lo cual mostró un sonido electrónico renovado. En esta época ella también realizó la composición de la música para la película *La sagrada familia* (2005), de Sebastián Campos, con canciones como “La secreta presencia”, también tocada en las radios.

Junto con su primer hijo, nació su proyecto actual Malabia. Emprendido junto a la violoncellista Ángela Acuña y el mismo Cristián López, este trío muestra otra faceta que Javiera y Los Imposibles. Su primer disco fue lanzado en 2008, *Malabia*, por Feria Music.

Tuve un embarazo maravilloso, ¡con una energía que me tenían que pegar con un sartén para que me fuera a acostar, tuve más energía que nunca! Estuve súper creativa, empecé a armar el otro grupo que tengo ahora. (...) Seguí tocando en vivo siempre y volví a tocar a los doce días que había tenido a Gael en una tocata. O sea, para mí fue como bien armónico todo⁵⁰⁹.

La planificación resultó fundamental:

Tenía ahorros y me organicé pensando siempre en que cuando tuviera un hijo no tener que salir a pagar el arriendo. En ese sentido, fue planificado y además fue pensando en

⁵⁰⁸ Conversación con la autora [ago. 2009].

⁵⁰⁹ Conversación con la autora [ago. 2009].

seleccionar bien cada trabajo; por ejemplo, me metí a trabajar en la radio porque era más estable. Pero igual ingeniándomelas. Me puedo jactar de ser una de las pocas que vive de la música en Chile. Hace quince años que no trabajo en algo que no tenga que ver con música, en distintos ámbitos: en la tele, en la radio, en música para películas, para teatro, y me siento inmensamente privilegiada por eso, nunca he tenido ni que poner un café ni una tienda de ropa... ¡Hasta el momento!⁵¹⁰

Nicole

Un caso único que se dio en los noventa fue el de la cantante y compositora Nicole. Denisse Laval, contemporánea de Anita Tijoux, Sol Aravena y Denisse Malebrán, entre otras, se presentó como un fenómeno mediático de mediados de esa década. A sus diez años Nicole cantó por primera vez en televisión. En 1987 ganó el primer lugar de *Festiniños*, un espacio musical infantil del *Festival de la Una*, en Televisión Nacional. El apoyo de su madre colaboró en el incentivo de Denisse por el canto. Fue ella misma quien la llevó a grabar a un karaoke de la época, Playback Studio. Esta grabación llegó a manos de Claudio Riquelme, quien la mostró a Juan Carlos Duque y Checho Hirane. Ellos estaban en proceso de búsqueda de una niña para un proyecto discográfico, para el cual Denisse audicionó. Es así como con su afinada voz y su belleza infantil se vuelven interesantes para los productores, quienes realizan el disco *Tal vez me estoy enamorando* (1989), con letras y música de Juan Carlos Duque, Juan Andrés Ossandón y Álvaro Scaramelli. Este fue el primer disco comercial de una carrera prometedora para todos, editado por Musicavisión. Y lograron el objetivo inicial. El éxito de ventas le asignó un Disco de Oro cuando Denisse tenía solo doce años. Las temáticas de estas canciones eran inspiradas por ella misma, y tenían un objetivo muy claro: hablar acerca de los temas que afectan a una niña de esa edad, en esa época. Sus títulos, “Tal vez me estoy enamorando”, “Dejen un lugar”, “Bicicletas”, “Mi fantasía eres tú”, “¿Qué hacer para conquistarlo?”, “¿Qué está pasando en mí?”, “Mis amigos de verano”, “Detrás de mi puerta” y “Príncipe azul”, mostraron el objetivo de esta producción, enfocada hacia el público infantil, e inspirado por una adolescente.

“Tal vez me estoy enamorando” (Nicole)

⁵¹⁰ Conversación con la autora [ago. 2009].

Hay algo dentro de mí
Algo que no logro yo explicarme
Fue desde que lo vi
Que no consigo olvidarlo
Cada mañana es igual
Solo quiero llegar luego a clases
Para estar cerca de él
Para poder mirarlo

Tal vez me estoy enamorando
Qué me estará pasando
Vivo pensando en él
Qué haré
Qué le diré a mis padres
Qué hacer para explicarles
Lo que siento por él

Tiene los ojos de miel
Y es tan dulce y tierna su mirada
Cuando estoy cerca de él
Mi corazón se arrebata

Quién me podría explicar
Si es amor lo que me está pasando
Tal vez lo estoy soñando
Tal vez solo sea imaginación

Así nació Nicole, nombre que nació también de su madre. Creció desde ese momento con una carrera musical paralela a sus estudios escolares, con el apoyo de sus padres y del colegio, manteniéndose responsablemente en sus estudios, y en interacción con adolescentes de su edad. Sólo cantaba los fines de semana y las vacaciones. Cuando cursaba la enseñanza media grabó algunos demos, que presentó al sello Polygram. Ellos buscaban perfilar una cantante similar a la mexicana Lucerito, lo cual Nicole no aceptó. Entonces llevó sus grabaciones al sello BMG, donde su director artístico Óscar Sayavedra, quien había trabajado con Soda Stereo, la incentivó a llevar su proyecto adelante.



Nicole, ca. 1988.

Su segundo disco *Esperando nada* (1994) fue editado por este sello. Producido por Tito Dávila, de la banda argentina Enanitos Verdes, y grabado en Madrid, contó con la participación creativa de Claudio Quiñones, Antonio Vega, Andrés Calamaro, Tito Dávila, Cecilia Toussaint, Miguel Zabaleta, Francis Amat, Alfredo Mesa, Litto Nebbia, Juan Carlos Ingaramo, Sergio Castillo, Pancho Varona, Gloria Varona y ella misma. El sello realizó una inversión importante en este proyecto, con la seguridad de que las características de Nicole darían un resultado exitoso. Y así fue, ya que *Esperando Nada* fue uno de los discos chilenos más vendidos de ese año. La banda de *Esperando nada* estaba formada por Marcelo Fuentes en bajo, Tito Fargo en guitarra, Julio Diez en batería, Tito Dávila en teclado, Michael Salomon en segunda guitarra y coros, Pablo Roux y Francisco García en saxo y Francis Amat en piano. El arte de este disco fue realizado por Estela Mora y Claudia Guzmán, Meric & Fuentes, ambas modelos exitosas de la época, quienes colaboraron también en el trabajo con la banda La Ley.

“Con Nicole mi trabajo consistió en darle una buena imagen a su disco, que fuera coherente con la música y con lo que ella quería proyectar (...). Antes era como cualquier niña de su edad, más tímida e insegura. La ayudamos a que se descubriera y a que sacara todo lo que tiene adentro. La idea era resaltar lo que a ella más le gustaba de su cuerpo, como las piernas y la cara”, señalaba Estela Mora en 1995⁵¹¹.

Este disco fue acompañado de una fuerte campaña televisiva y de promoción en general. Sus singles “Sin gamulán”, “Esperando nada” y “Dame luz” sonaron de manera

⁵¹¹ A. Louit y O’Ryan [1995]. “Marketing y música: matrimonio por conveniencia”...p. 32.

transversal en radios y televisión, este último como canción principal de la teleserie *Amor a domicilio*, de Canal 13, en 1995. Se realizó un segundo videoclip grabado con los actores y actrices del elenco, especialmente para la producción televisiva. La música de *Esperando nada* se enmarcaba dentro del pop rock, con arreglos acústicos, teclados, guitarra acústica y eléctrica, batería y bajo. Esta formación dio estructura a las canciones, con el sello de una voz principal movедiza y con timbres variados, exploraciones incipientes de una cantante que alcanzaría un depurado nivel en el futuro. Este acierto comercial y televisivo marcó una nueva etapa para su carrera profesional. Su aparición en televisión cotidianamente, en una teleserie dirigida a un público joven –con la temática de las pizzas a domicilio, lo cual era bastante nuevo a mediados de los noventa–, hizo conocida su figura por todo el país, recordada aún como la pequeña Nicole de las canciones románticas de años atrás. Este disco le valió diversos premios y nominaciones, miles de ventas y el comienzo de la internacionalización de su carrera, con viajes promocionales a España y Latinoamérica.

En 1996, Nicole se presenta en el Festival de Viña, con una performance que mostraba la experiencia y el buen nivel alcanzado por la cantante tanto en el aspecto vocal como en la comunicación escénica. El público chileno y latino ya estaba cautivo. A sus diecinueve años su carrera había alcanzado una gran difusión en Chile.

Pero fue su siguiente disco el que marcó el comienzo de una etapa internacional. *Sueños en tránsito* (1997), producido por Gustavo Cerati y con trabajo de composición junto a Andrés Sylleros y Sebastián Piga, fue grabado en Santiago y en Londres. Nicole, si bien había escrito canciones para su disco anterior, fue en este disco que participó activamente como compositora, incentivada por Cerati. Su single “Despiértame” le asignó un premio MTV Video Awards ese mismo año. El disco mostraba una sonoridad más rockera que el pop de *Esperando nada*, con énfasis en la guitarra eléctrica, principal instrumento de Cerati, y con la asesoría de músicos de primer nivel, una vez más, en su carrera. “Despiértame” en su videoclip mostró a una Nicole de pelo decolorado, blanco, corto, vestida de negro, más cercana a la tendencia que había marcado la banda estadounidense Garbage, con el look de la escocesa Shirley Manson de la época de “Cherry Lips”. Nicole comienza a sonar en las radios en México con esta canción.



Nicole, ca. 1997.

El texto de “Despiértame” mostraba una poesía más delirante en torno a los temas del amor, con un lenguaje incitante y maduro, reafirmado por fuerza de los riffs de guitarra, el beat acelerado de la batería y los pasajes de ensoñación de la flauta transversa.

“Despiértame” (Nicole)

Me refugiaré
 En tus formas y sentidos.
 No sé si podré
 Envolverte en mis oídos.

Despiértame,
 Sin dañar mis emociones.
 No sé, espero que
 Se apaguen mis temores.

No descuidaré
 Regalarte mis delirios.
 Me conectaré
 Con el cuerpo al olvido.

Despiértame...

Me concentraré
 En tus tactos y envíos.
 No separaré
 Lo dulce de lo tibio.

Despiértame.

Por su parte, el single “Todo lo que quiero”, canción escrita por Sara Ugarte, de la banda femenina Venus, reflejaba los sentimientos de una Nicole reinventada. “Todo lo que quiero es que me sigas y que beses mis pies” da señales de una mujer distante a la ternura y complacencia de su época anterior: un personaje melancólico, enrabiado y solitario, bastante más cercano a la tendencia juvenil de la época. Su belleza sigue siendo el tema principal del videoclip, esta vez con sensualidad, donde se le muestra en un traje de látex ajustado, imitando al personaje de Gatúbela.

Nicole siempre ha sabido asesorarse de la manera correcta, tomando decisiones precisas y pensadas. Sus comienzos de joven le hicieron estar al tanto de los asuntos profesionales desde temprano, lo cual la mantuvo alejada de la falta de información, lo cual pudo llevarla a dar pasos en falso en su carrera. Una trayectoria en ascenso constante, que la llevó a tener una de las carreras más destacadas dentro de las cantantes de pop nacionales.

Creo que en cualquier trabajo hay que hacerse un espacio trabajando, seas hombre o mujer. En mi caso, como cantante y como mujer, tuve que concentrarme en continuar, aprender, hacer, demostrar con hechos que lo que hacía era en serio, y que no lo hacía nada mal, te gustara o no mi música⁵¹².

Para Nicole, la historia no fue fácil. Cuestionada por los medios por ser una cantante infantil y con ello el prejuicio de considerarla un “producto” pasajero, debió luchar para “demostrar” que ella era una profesional de la música, para lo cual cursó la carrera de canto completa en el Instituto Projazz, e intentó constantemente superarse como cantante y compositora. Este proceso le llevó varios años.

Al principio, cuando era más niña, por el hecho de ser chica y mujer, algunos hombres me hacían sentir que tenía que demostrar el doble mi talento, mis ganas, y luego cuando fui creciendo, la credibilidad de mi trabajo quedó clara⁵¹³.

Hacia el 2000, junto a su hermano Jaime Laval y su novio bajista de esos años, James Frazier, ex bajista de la Banda del Pequeño Vicio y Barracos, emprendió un viaje a México y luego a Miami para probar suerte con su proyecto. Después de escuchar sus demos el sello

⁵¹² Conversación con la autora [sep. 2009].

⁵¹³ Conversación con la autora [sep. 2009].

norteamericano Maverick decidió ir a verla a México, donde audicionó en vivo para los ejecutivos, quienes aprobaron su proyecto y la incluyeron dentro de la nómina editorial del sello, firma en parte de Madonna, con contrato por cinco discos.

Durante su estadía en México y luego en Miami Nicole ejerció como profesora de canto. Trabajó con grupos de niños y adultos durante un tiempo considerable. Su talento para la enseñanza lo mostró más tarde en Chile, cuando trabajó en 2009 para el concurso televisivo *Todos a coro*, del canal TVN, con un coro de reos de la cárcel de Talagante. Con gran paciencia y energía logró el triunfo para los internos.

En su estadía en Estados Unidos Nicole trabajó de cerca con Frazier, quien fue su partner en la composición. Grabaron su tercer disco, *Viaje infinito* (2002), en Nueva York, producido por Andrés Levín. Este disco, aunque seguía siendo pop y rock, también tenía influencias del soul. Un nuevo disco con nuevas propuestas sonoras. Financiado por Maverick Records, la portada de este disco y el videoclip del single “Viaje infinito” presentaban nuevamente a una Nicole de cabello largo, liso y natural, una cara sonriente, optimista y cariñosa. El rock quedaba atrás, y llegaba una Nicole más madura y con un altísimo nivel vocal. Su single “Viaje infinito” mostraba en el texto un verdadero retrato de la aventura emprendida, señas de un buen momento.

“Viaje infinito” (Nicole)

Te quiero y no es un misterio
Mi corazón te hablará
Para contarte lo que me haces sentir

Los lugares que pudimos ver
La gente que conocimos
Todo este tiempo juntos en el camino

Tú eres para mí como el viento que me lleva
Hacia un nuevo destino
Para crecer con tu cariño

Vamos a un viaje infinito
El tiempo nos guiará

Viaje infinito, un vuelo para dos

Todo lo que queda por conocer
 Compartir y aprender
 Juntos vivir momentos que no se olviden.

“Amanecer” también mostraba este optimismo, reflejo de un buen momento profesional y emocional que vivía la cantante.

“Amanecer” (Nicole)
 (Extracto)

Un día nuevo comenzó,
 El sol despierta esta ciudad
 Las calles vuelven a vivir
 Te veo entre la gente

Voy a salir y caminar
 Quiero encontrar quiero
 Sentir más
 Luego tocar y respirar
 Puedo probar quiero vivir más
 Para decir voy a escuchar,
 Puedo cantar quiero reír más
 Amanece afuera

Busco un color
 En cada rincón
 Que alumbre mis ojos
 Amanecer, me siento bien

Este disco fue lanzado y promocionado en Estados Unidos, lo cual lo hizo menos conocido en Chile, si bien fue un disco reconocido en ese país, obteniendo una nominación al Grammy Latino por mejor disco femenino.



Nicole en Estados Unidos, ca. 2001.
Fotografía por Mark Seliger.

Con mayor experiencia fuera y dentro de Chile, Nicole creó en 2005 su propio sello, Chika Entertainment, luego de que Maverick cerrara definitivamente y ella quedara sin sello. Bajo su sello editó su disco *APT* (2006) producido junto a Frazier, que fue mezclado y masterizado por el productor Barry Sage. *APT* presentó un sonido más rockero y electrónico. El single “Veneno” hablaba del tema de las adicciones, por lo cual creó rumores en los medios de que su videoclip sería censurado por los canales de música, lo cual finalmente no sucedió.

“Veneno” (Nicole)
(Extracto)

Poco a poco en mis venas,
Tu veneno que me quema
Y tu efecto nada calma,
Te disfrazas de lo que me hace falta

Su single “No me confundas” fue el tema principal de la película chilena *Se arrienda*, donde ella misma actuó en un rol pequeño, interpretando a una cantante. Su primera experiencia como actriz había sido en un cortometraje en Miami, *La amiga*, en 2004. El single “Culpables” coincidió con el final de su relación con Frazier y su videoclip, el primero en color de este disco, fue uno de los mejor logrados de los videos chilenos, con una cuidadosa puesta en escena y coreografía. La belleza de Nicole en la mirada Pin Up⁵¹⁴, la mostraba como la protagonista de un café con piernas del centro.

⁵¹⁴ Mujeres como modelos fotográficos.

“Culpables” (Nicole)

Besos, mentiras, secretos, heridas
 Y yo me estoy derritiendo
 Sin darnos cuenta el frío cegó el sentimiento
 Eso que había entre los dos, delirio intenso,
 A veces dormimos
 Sin despertar de este juego
 De ciegos sin libertad
 Por miedo a la soledad
 irrealidad desechable
 Culpables, somos culpables

Melancolía, euforia, cenizas
 Y yo, muero por dentro
 Tanto dejamos a un lado
 Creyendo que todo estaría mejor oh no.

Su viaje a Chile a mediados de 2006 para promocionar *APT* marcó su estadía definitiva en el país. El disco fue reeditado en Chile por el sello Oveja Negra. Por otro lado, ella había grabado en 2005 algunos coros para el proyecto electrónico de Sergio Lagos y Rodrigo Castro, Marciano, para el disco *Absoluto* (2005). El encuentro entre Nicole y Lagos en el 2006 también marcó la estadía permanente de Nicole en Chile. Ya establecida, condujo programas de radio y televisión, se hizo rostro de campañas publicitarias, y continúa la promoción de *APT*. Esto la llevó a giras por el país y a reencontrarse con público antiguo y nuevo, proveniente de las redes sociales.

En el 2008 quedó embarazada, a sus treinta y un años. Un nuevo rol para ella, que debió encajarse en una agenda solicitada en Chile, tocando, conduciendo un programa de radio en Rock & Pop junto a Javiera Parra y animando en el canal televisivo chileno Via X el programa *Bis*, de música en vivo.

Lo bueno de decidir tener un hijo es entender que los tiempos cambian y para mí la prioridad es cuidarlo, estar ahí, verlo crecer, aunque tengo la fortuna de contar con ayuda, por lo que he podido continuar con mi trabajo, hacer música, tocar en vivo.

Quiero enseñarle a mi hijo que uno nunca tiene que renunciar a sus pasiones, solo hay que organizarse⁵¹⁵.

La carrera de Nicole se ha alimentado los últimos años de diversas actividades, que pasan por una serie de oficios paralelos, que colaboraron a situar su imagen en diversos ámbitos de la cultura chilena. Esto responde a las tendencias que han seguido cantantes pop en el mundo.

En la misma tendencia que sus contemporáneas, el género ha sido un tema de interés para ella. No aparece en sus temáticas, si bien uno podría pensar que el estereotipo de mujer que ella conscientemente mostró le pudo haber dado más de una idea al respecto.

Yo no creo que haya menos mujeres músicos, sino que menos conocidas o sin un proyecto en la calle. Hay muchas mujeres que en sus tiempos libres hacen música y ahora es cada vez más común encontrar todo tipo de instrumentistas mujeres, bateristas, bajistas, concretando proyectos musicales (...). El género es un tema que se vive a diario al convivir con tu pareja, tu hijo, padre, hermanos, compañeros de trabajo amigos etcétera, porque es real, hay diferencias entre ambos sexos (...). Creo en la diferencia, creo que nos complementamos⁵¹⁶.

En 2009 comenzó la grabación de nuevas canciones para un próximo disco y decidió lanzar su single anticipado, “Hoy” un tema compuesto por ella, con la producción de los hermanos Mauricio y Francisco Durán, de la banda Los Bunkers.

Ese año, dentro del proyecto *Es Pop*, videoclip de larga duración en formato de cortometraje, Nicole actúa como protagonista, haciendo el papel de Ágata, una “ladrona de voces” prófuga, y el detective Mr. Lake, protagonizado por Sergio Lagos, debe salir a buscarla. En el video aparecen otras figuras como Javiera Parra, Claudio Narea, Francisco González, Sofía Oportot y Juanita Parra.

A fines del 2009 Nicole celebró sus veinte años de carrera desde su primer disco *Tal vez me estoy enamorando* (1989) con un concierto en el teatro Nescafé de las Artes con un sexteto de cuerdas y su banda, haciendo un recorrido por parte de su discografía a teatro lleno. Este

⁵¹⁵ Conversación con la autora [sep. 2009].

⁵¹⁶ Conversación con la autora [sep. 2009].

concierto fue registrado y editado en 2010 en tres formatos, DVD, con un documental incluido, CD y Vinilo. Su nombre fue *Nicole, 20 años*.

Nicole es una de las cantantes chilenas que ha tenido una carrera más extendida y fructífera. Triple Disco de Platino, Premio Top Music como Mejor Solista Femenina y nominaciones APES, Grammy Latino, son sólo algunos de los reconocimientos nacionales e internacionales a su carrera. Su trabajo no ha mostrado detención alguna, y actualmente ha incursionado en la música electrónica y continúa siendo rostro televisivo de concursos de canto y marcas nacionales, compatibilizando estas tareas con su vida familiar.

Otras solistas chilenas de pop han tenido carreras extensas y prolíficas, dentro y fuera del ámbito nacional han sido las cantautoras Denisse Malebrán, Rosario Mena y Claudia Stern.

Las solistas pop chilenas de los noventa se caracterizaron por haber tomado desde temprano las riendas de sus carreras personales como músicas, lo cual marcó la pauta para muchas otras autoras que vinieron después. El hecho de varias de ellas no haber tenido conocimientos musicales previos no les impidió ser dueñas de carreras extremadamente exitosas, logrando que muchas de sus canciones se posicionaran como éxitos absolutos de la década y los años venideros. Las mujeres se apoderaron de la industria con sus proyectos, y abandonaron a las figuras masculinas que a veces dieron paso a sus inicios musicales.

Un tema que ha sido abarcado tangencialmente por los estudios feministas tiene relación con la competitividad femenina. Resulta inconsecuente la dualidad que se establece desde el discurso patriarcal mujer-víctima/mujer-victimaria. Este encasillamiento ha estigmatizado la competitividad sexual en el ámbito profesional, descartando una vez más a las mujeres como actores sociales en el mundo del trabajo, y por tanto, en el ámbito del poder.

Con este antecedente, es necesario señalar que las mujeres en el rock nacional han sabido convivir en tolerancia, e incluso en la estrecha cooperación entre ellas. Las relaciones de amistad que se establecen en las redes internas de círculos musicales femeninos, como antiguas minorías en un mundo de hombres, son muestras de ello. Javiera Parra y María José Levine en *Primeros Auxilios*, Cecilia Aguayo y Javiera Parra en *Jardín Secreto*, Cecilia Aguayo, María José Levine y Jacqueline Fresard, junto a otras, en *Las Cleopatras*, las hermanas Shía y Soli Arbulú en *Nadie*, por nombrar algunos casos. Entre las rockeras de los noventa, algunas de ellas establecieron lazos de amistad y de trabajo, como el caso de Nicole y Javiera Parra, Sol Aravena y Rosario Mena, las chicas de *Venus*, las chicas de *Besos con Lengua*, *Mamma Soul*, e interacciones entre sus integrantes, como fue la cooperación de Sara Ugarte con Nicole, y las relaciones diplomáticas entre las cantantes de dos bandas que fueron competencia directa estilísticamente, como *Malcorazón* y *Christianes*, donde Cathy y Evelyn nunca tuvieron episodios de competencia. Y así, esto en los 2000 también se reproduce a gran escala.

En otras palabras, se plantea que la competitividad femenina como forma de sobrevivencia ha sido impuesta históricamente desde una visión patriarcal del sistema social y del trabajo, como parte inherente de la conformación de los sujetos sociales, exaltándose esta característica cuando se describe un cuadro de varias mujeres compitiendo por un hombre, y en su ecuación contraria, de varios hombres por una mujer. Sin embargo, los estudios feministas han dejado ver cómo estos argumentos pasan a formar parte de estructuras de relaciones falaces, elaboradas dentro de un marco tergiversado sobre los entornos de desarrollo de los individuos. Considerando que existe una norma modelo para la identidad masculina, denominada *Masculinidad Hegemónica*, a partir de ella se toma en cuenta sus componentes sociales e históricos transitorios y locales, al igual que todas las construcciones de identidad de género. La sociedad occidental espera de sus varones que sean heterosexuales, proveedores y poco conectados con sus emociones, entre otras características. Como señala Badinter, las tres luchas de un hombre occidental podrían resumirse en: “no soy mujer, no soy bebé, no soy homosexual”⁵¹⁷. De este modo, los rasgos masculinos se definirán respecto de la mayor lejanía posible con rasgos femeninos, la homosociabilidad, en la cual un hombre debe validarse entre sus pares, y la homofobia, en el temor de ser homosexual.

⁵¹⁷ Badinter, E. [1992]. XY: *La Identidad Masculina...* Ver bibliografía.

La competitividad podría ser observada desde la perspectiva del segundo de estos aspectos, respecto de la validación de los hombres respecto de otros hombres. En ese sentido, se plantea un modelo masculino que destruye, ya que potencia la agresividad y competencia como formas de cimentar la masculinidad, en desmedro de otras cualidades como la solidaridad y la empatía. El modelo hegemónico de masculinidad excluye necesariamente otras posibilidades de masculinidad, apoyado por las instituciones sociales como la familia, la iglesia, la escuela, el estado y los medios de comunicación, además de los grupos de pares, en los cuales se acrecientan rasgos como la agresividad. Este modelo hegemónico se transforma, de este modo, en un alter ego difícil de alcanzar, dándose en la realidad diversas formas de masculinidad, que se aproximan a este modelo. Estas masculinidades se relacionan entre sí en relaciones de hegemonía, subalternidad, complicidad y marginación. Los homosexuales pasan así a ser subalternos de los heterosexuales, recibiendo una serie de prejuicios y juicios, estos últimos relacionados con características femeninas. Por otra parte, relacionar lo femenino con lo negativo tiene relación con prácticas antiguas de evaluación historiográfica, y en gran medida, con algunas religiones. Lo mismo sucede con la raza y clase social, en la cual la marginación se da como algo natural para el discurso histórico hegemónico.

La competitividad entre individuos, emplazada en un entorno materialista en las sociedades regidas por el libre mercado, dentro de cuyos bienes de consumo mundial se encuentra la música, es uno de los pilares que sostienen la desigualdad social y la concentración del poder y la riqueza en pocos actores. El cautiverio de los individuos por el consumo ha deshumanizado las relaciones sociales y ha ahuyentando la colaboración como forma de resistencia a la barbarie.

MUSICA ELECTRONICA

Como se ha señalado anteriormente con mayor detalle, la música electrónica en los noventa arribó al país principalmente desde el extranjero, con la llegada de las familias de exiliados a Chile, una vez derrocada la dictadura. Por otro lado, la masificación de Internet en el

país a partir de 1997 también marcó la transversalidad en la forma de acceso a la música internacional.

En algunos espacios de la cultura electrónica se ha acuñado el término de Djane para las Dj mujeres, que desde sus inicios en todo el mundo ha tenido sus protagonistas. Hacia 1994 existió en nuestro país el colectivo femenino Believe It, formado por las Dj Alejandra Reeves junto a Lexx, de Colombia y Daniela Haverbeck, de Chile. Unas de las mujeres más destacadas internacionalmente como productoras de música electrónica son las chilenas Alejandra Iglesias (Dinky), radicada en Berlín, al igual que Paula Schopf (Chica Paula), pioneras de esta música y reconocidas en varios países. Otras productoras y Dj destacadas han sido Kenai, Dj Electra, Cecilia Amenábar, quien bailaba en las fiestas Spandex, la mencionada Ale Reeves, Fernanda Díaz, Paula Burgos, entre otras que pueden faltar en el listado, creciente hacia los años 2000.

Nuevos estilos arriban y nuevos medios para crear música, junto con la nueva figura del Dj, quien toma un especial protagonismo en adelante.

Dinky

Dinky, perteneciente a la segunda generación de fundadores del movimiento electrónico chileno, ha entablado una fructífera carrera como productora y Dj en Berlín, Nueva York y otros lugares, con una carrera en constante crecimiento.

Nacida en Santiago en el seno de una familia musical de profesionales y estudiantes, Alejandra Iglesias se inició en la música con su madre al piano, mientras paralelamente tomaba clases de ballet.

Desde pequeña mi madre me enseñó piano. Ella tocó por veinte años y luego me metió a clases como a los cinco. El método Suzuki recién llegaba a Chile, era el método para hacer del niño un músico natural, tocar de oído y eso. A los once comencé con el piano clásico, pero como no teníamos piano y sólo órgano en casa, no me duró muchos años (...). Retomé el piano hace un poco más de un año, para refrescar la memoria. Estoy estudiando jazz pero la verdad toco más guitarra clásica que piano⁵¹⁸.

⁵¹⁸ Correspondencia con la autora [oct. 2012].

A mediados de los años noventa, Dinky viajó a Nueva York para ingresar a la Escuela de Danza Contemporánea Marta Graham. Este viaje marcó sus inicios en la música electrónica en la escena underground de esa ciudad. “No bailo hace diez años, ya que me decidí por la música, y eso me lleva mucho tiempo. Hago videos con bailarines, de hecho estoy cortando un video para mi último disco donde baila mi hermana que es bailarina”⁵¹⁹. A sus veinte años ya estaba inserta en el circuito musical neoyorkino, adquiriendo conocimientos y entablando relaciones con otros músicos. Una amiga suya tuvo la idea de fundar una asociación de mujeres Dj que se llamó Angels on Vinyl, con otras adolescentes de la época.

En estos años realizó su primera producción musical, a la cual siguieron varios discos y singles diversos durante su carrera creativa, realizados para sellos como Sonic Groove, Traum and Carpark. Uno de los estilos que ha desarrollado en la música electrónica es el Ambient, caracterizado por la ausencia del beat y la búsqueda de colores armónicos en su forma experimental, con fuerte énfasis en el sonido sintetizado y el minimalismo. Su foco está en ser música ambiental, “no intrusiva”, diseñada en el marco de instalaciones sonoras. Algunos trabajos precursores de este estilo están basados en la música de Eric Satie, siendo uno de sus precursores Brian Eno con su proyecto *Music for Airports* (1978).



Dinky, ca. 2010.
Fotografía de Pier Bucci.

⁵¹⁹ Correspondencia con la autora [oct. 2012].

Otro estilo musical que ha desarrollado Dinky se enmarca en el Minimal House. Este estilo instrumental nació en la ciudad de Detroit, y está diseñado en base al carácter bailable del Techno House, pero con células musicales (temas) repetitivas, que llevaron esta música al ámbito del Club y las fiestas Rave a mediados de la década. Algunos estilos contrastantes que Dinky ha explorado son el New Disco, cuyo nombre retrata su naturaleza, y el Electronic Pop. Sus antecedentes familiares musicales han acercado a esta creadora al ámbito de Jazz, el Blues y el Disco, géneros presentes en su trabajo musical, que reinterpreta desde la electrónica.

En 2003 cambió su residencia a la ciudad de Berlin, ciudad a la cual había viajado nueve años antes para asistir al emblemático Techno Club E-Werk, uno de los lugares más influyentes de la escena Techno de mediados de los años noventa. Al conocer el gran movimiento que se había generado en ese país, y recontrándose con la gran comunidad de chilenos residentes que ya estaban inmersos en la música electrónica, decidió quedarse y comenzar una carrera como productora y Dj en ese lugar. Algunos productores y Dj residentes de esa ciudad entonces eran los hermanos Schopf, Ricardo Villalobos, y otras figuras fundamentales del circuito. En 2005 editó su primer single *Acid in my Fridge* con la colaboración de quien será uno de los Dj más relevantes en la historia de esta música, Sven Väth. Esta producción logró fama mundial rápidamente, lo cual llevó a su creadora a transformarse en una figura infaltable de los clubs más importantes de Europa, como DC10, Fabric, Amnesia o Club Cocoon, siendo artista residente de Panorama Bar desde 2004.

Dinky ha publicado cuatro álbumes, tres CD Mix o sets continuos de música y varios singles. Su disco *Anemik* (2010) fue catalogado como uno de los discos más populares del año en el web especializado *Resident Advisor*. En su último trabajo discográfico (2013) se desempeña como multiinstrumentista y cantante, ejecutando el piano, guitarra, batería y voz, bajo el sello inglés Visionquest. En el último año también realizó colaboraciones como cantante para el último trabajo de Jorge González.

Respecto del género y la música electrónica, Dinky es enfática en señalar lo siguiente:

Entre las mujeres (en la música electrónica) existe solidaridad mientras uno sea solidaria. Pero también existe envidia y egoísmo, como en todo. Creo que no se puede generalizar.

Hay cosas buenas y cosas no tan buenas, aunque en general la actitud es positiva si uno está dispuesto a entregar⁵²⁰.

Y continúa:

Creo que al dejar de hablar de división de sexos dejaremos de tener prejuicios sobre lo mismo. Creo que hoy en día no es relevante, hay talento por los dos lados y es por igual. Más bien depende del músico que del sexo. Al mismo tiempo admiro a muchas mujeres músico pero no necesariamente más que a hombres músicos (...). Para mí la música no depende del sexo de las personas sino del alma, talento y de la personalidad de cada una. Tanto un hombre como una mujer pueden hacer música agresiva o música dulce. Así como hay mujeres sensibles también los hay hombres⁵²¹.

Chica Paula

Paula Schopf nació en Santiago. Su padre Federico, profesor de Literatura de la Universidad de Chile, y su madre Marta Caballero, se separaron antes del golpe militar de 1973. Al año siguiente, ambos fueron exiliados a Frankfurt, Alemania, y Paula a sus cuatro años se trasladó junto a su madre a esa ciudad. En ese país su hermano Martin se radicó, mientras ella regresó a Chile a sus ocho años para cursar toda su escolaridad en el Colegio Latinoamericano de Integración.

Me fui exiliada con mi madre a Frankfurt el año 1974, a la edad de cuatro años. Algunos meses antes, mi hermano Martin fue enviado solo, ¡con ocho años!, a encontrarse con nuestro papá en Frankfurt. Martin tuvo que viajar antes, ya que mi mamá estaba detenida por un tiempo incierto y nadie sabía muy bien qué sucedería. No tengo recuerdos claros de esa época. Pero emocional y psicológicamente sé que tuvo una gran influencia en el desarrollo de mi vida. Los miedos, las distancias y la separación repentina, por ejemplo, de mi hermano Martin, y por supuesto de mi mamá. Todo esto es parte de mis vivencias y por lo tanto de alguna u otra manera también se refleja en algunos temas musicales, a veces como reflexión y a veces sin intención alguna. Mi años de infancia en Frankfurt am Main fueron, eso sí, dichosos⁵²².

⁵²⁰ Correspondencia con la autora [oct. 2012].

⁵²¹ Correspondencia con la autora [oct. 2012].

⁵²² Correspondencia con la autora [oct. 2012].

Martin permaneció durante los años ochenta en Alemania, y con ello introdujo a la distancia a Paula las tendencias de la música electrónica que se estaban gestando en ese momento, enviándole algunos discos desde Europa a Chile, mientras ella se formaba en el colegio, en medio de la ebullición del Canto Nuevo y las tendencias folcloristas. Bandas influyentes como Depeche Mode, Kraftwerk, Chris & Cosey y Cabaret Voltaire fueron algunas de las músicas que llegaron a manos de Chica.

Existe toda una etapa del desarrollo del movimiento electrónico en Chile, entre el 90 y el 97, de la cual yo no participé. Se podría decir que yo participé como “consumidora” del movimiento pre-electrónico a mediados de los ochenta, me refiero a los, en ese entonces, “New Waves” chilenos, con sus bandas como Electrodomésticos, Pinochet Boys, etc. Por ese entonces también había varias mujeres participando, como por ejemplo la Javiera Parra, Cecilia Aguayo, Tahía Gomez, etc. Todas más o menos electrónicas. Yo era en ese entonces una niña de 15 años. En esa época “pre-electrónica” había que luchar por todos los espacios, en todo sentido; físico, intelectual y político. Había una dictadura, es decir represión cultural por parte del estado, pero también había una discriminación cultural y por lo tanto musical hacia todo lo que fuera diferente de la identidad musical de izquierda por parte de las “entidades” culturales de la oposición. En los noventa obviamente fue todo un poco más fácil, pero tampoco tan fácil. La técnica en las fiestas no funcionaba, había que aceptar condiciones poco óptimas para los Djs. Pero, por otra parte, la gente tenía ganas de bailar, ganas de escuchar algo nuevo, algo diferente, ganas de absorber, de pasarlo bien, ¡de festejar!⁵²³.

Estos discos enviados por su hermano fueron fundamentales para la historia musical de esta productora. La influencia de la música alemana e inglesa, con algunas mujeres visibles, fue una marca importante para su profesión. Nombres como “Cosey Funni Tutti” del dúo Chris & Cosey, entre otras, marcaron el imaginario de Paula en su nueva perspectiva artística.

Ya viviendo en Berlín, tuve la suerte de conocer a un par de mujeres dedicadas a la música, como por ejemplo Gudrun Gut, que en los ochenta formó una de las primeras bandas femeninas de música Punk llamada Malaria; Inga Humpe, que fue un tiempo parte de Ideal con su hermana Annette Humpe. La Tecno Dj Electric Indigo, que andaba pelada y con traje militar, ¡la guerra musical!, y Mo Loschelder que hacía una música electrónica Minimal y venía de la escena más artística e intelectual. Todas estas nuevas amistades me inspiraron muchísimo, algunas me apoyaron y me empujaron a que empezara a hacer música⁵²⁴.

⁵²³ Correspondencia con la autora [oct. 2012].

⁵²⁴ Correspondencia con la autora [oct. 2012].

Fue a principios de los noventa cuando decidió mudarse finalmente a Berlín, fascinada por la revolución causada por la cultura techno en boga en esos años, volviéndose parte de la escena al poco tiempo. Al trasladarse a ese país en 1990 comenzó a estudiar Comunicación de Medios en la UDK, Universidad de las Artes de Berlín, carrera que fue abandonando paulatinamente para comenzar una como DJ, y más tarde como productora de música electrónica. Comenzó a presentarse como Dj en los diferentes clubes de la ciudad, hasta que en 1995 conoció a Gudrun Gut, fundadora del colectivo electrónico berlinés Ocean Club. Su primer Gig (concierto) como Dj lo realizó en Ocean Club de Tresor en 1995, y luego de unirse al colectivo, se hizo Dj residente de ese importante espacio, junto con grandes productores de la escena como Thomas Fehlmann (The Orb), Mike Vamp y bandas como Sun Electronic. En 1997 comenzó su trabajo como Dj invitada de un programa de la radio de Ocean Club, en Radio Eins. Ese fue el comienzo de una larga y exitosa carrera como Dj, requerida por destacados espacios hasta la actualidad.

Lo que más me marcó fue la suerte de comenzar a tocar en uno de los clubes más importantes de la música electrónica de ese entonces, el afamado Tresor. Al comienzo yo no podía ni mezclar, pero en ese entonces se aceptaba. Además que yo no tocaba en el “Main Floor”, la pista principal, sino que abajo (Subterráneo No. 2) en el Ocean Club, que era como un Club en el Club. La idea era tocar música un poco diferente a la que se tocaba en los “Main Floors”. Este concepto musical, como Dj, siempre lo he seguido⁵²⁵.

Hacia 1996 un grupo de gestores chilenos, a través de la productora Microman, creada, entre otros, por el otro hermano de Paula, Adrian Schopf, también Dj residente en Chile, realizaron las gestiones para traer al país a un grupo de Djs residentes en Europa, hasta entonces, casi desconocido en el país. Esto marcó fuertemente la consolidación del movimiento electrónico en Chile, en términos de Véliz⁵²⁶, si bien la actividad cultural nacional en torno a la música electrónica ya tenía antecedentes anteriores⁵²⁷. Djs como Sidharta, Sicuta, Marcelo Umaña y Adrian Schopf ya tocaban en lugares como las discoteques Oz y Blondie en Santiago, para círculos reducidos de interés en esta música. Es así como en 1997 Paula viajó a Chile junto a otros Dj como Ricardo Villalobos, quien años más tarde pasará a ser una figura mundial de la electrónica, su hermano Martin Schopf o Dandy Jack, Uwe Schmidt o Atom Heart y otros ya

⁵²⁵ Correspondencia con la autora [oct. 2012].

⁵²⁶ Para Daniel Véliz, realizador del documental *We are Sudamerican Beats* (2012) acerca de la ruta de la electrónica chilena, este viaje marca el asentamiento de la cultura electrónica en el país, a la vez que forja las carreras de estos Dj a nivel mundial.

⁵²⁷ Revisar el capítulo “El Rock chileno en postdictadura”.

retornados a Chile. Uno de los Dj y productores residentes en Chile era Luciano, quien también alcanzará renombre mundial en la escena. Se organizó una serie de fiestas y encuentros que fueron puntos clave para el desarrollo del movimiento.

Por supuesto que la llegada de los Djs y músicos de “afuera”, sobre todo de Alemania y toda la movida que sucedió entre el 96 y el 98, fueron un gran aporte y catalizaron las energías y propuestas ya existentes (...). Pero las ganas, el interés, los personajes tratando de crear algo nuevo contra viento y marea ya estaban en Santiago hace ratito. Yo llegué el 97, y bueno, lo más increíble que viví hasta ese momento, lo más lindo, la mejor fiesta de todas las fiestas, fue el primer evento musical en la ballenera de Quintay. Las anécdotas no las puedo contar, ya que no podrías publicar este libro (risas)⁵²⁸.

Como Dj se ha presentado en escenarios importantes como Ostgut-Panoramabar, actual Berghain, WMF, Tresor, Watergate, Weekend, Maria y Der Visionäre, entre muchos otros de ciudades como Detroit, Moscú, Paris, Copenhagen, Zürich, Buenos Aires, Sao Paulo. Algunos festivales destacados en los cuales ha participado son Benicassim, Mutek, Popkomm, C/O pop, Fusion and In Fuse, entre otros. En Chile se ha ligado a la actividad del colectivo Ruta5, organización de la cual ella es también fundadora.

Como productora musical, bajo el nombre de Chica Paula, su primer trabajo en 2003 fue el remixaje de la canción “Dust” de Contriva, para Monika Enterprise, publicado en el disco *Foxy EP* de ese sello. Luego de ello siguió una larga lista de creaciones originales, muchas de ellas trabajadas junto al destacado productor Max Loderbauer, quien provenía de la banda Sun Electric. Bajo el nombre de Chica and the Folder publicaron la primera de estas colaboraciones, titulada *42 Mädchen*, del año 2003, igualmente editada por sello Monika. Este disco presentó una propuesta de fusión de elementos diversos que iban desde el folclore tibetano hasta el punk. En este disco ella realiza una cita al emblemático texto de Salvador Allende pronunciado en La Moneda el día del golpe militar el 11 de septiembre del 73.

⁵²⁸ Correspondencia con la autora [oct. 2012].



Chica Paula, 2014.

Su segundo álbum vino el año 2007, llamado *Under The Balcony*, seguido del 12^o *Mixes from the Balcony*, que presentó remixes de amigos suyos como Ricardo Villalobos, también miembro de Ruta5, la Dj suiza Sonja Moonear, entre otros. La firma Kalk Pets le ha encargado otros remixes hasta la actualidad de proyectos como Maluco, Donna Regina y Roman, todos éstos publicados bajo el nombre de Chica Paula, además de diversas y muchas colaboraciones, como "Soufflè", para el disco *Get Lost 03* (2007) de Dinky para Crostown Rebels.

Chica Paula hace referencia al tema del género en la música electrónica desde la perspectiva de la colectividad.

En la escena de ese entonces todas las mujeres solidarizaban con una como Dj. Esto era muy ventajoso, ya que si todas las chiquillas y los gays se lanzaban a bailar cuando te veían tocando, los hombres venían rapidito detrás... la fiesta se armaba más rápido. Al igual que en todos los sectores, en la música electrónica dominaban los hombres, sobre todo al comienzo. En todo caso yo tuve la suerte de estar rodeada de tipos bien interesantes y creativos que me llenaron de ideas y siempre me alentaron a tocar, como Thom Thiel, Max Loderbauer, Thomas Fehlmann o mis amigos Ricardo, Luciano, que era una guagua entonces⁵²⁹.

⁵²⁹ Correspondencia con la autora [oct. 2012].

Su visión acerca de las señales de género en la electrónica no está exenta de un pensamiento político implícito, que hace relación a elementos nombrados por otras profesionales de la música durante la investigación:

El mundo de la música electrónica no es más o menos masculinizado que la sociedad en la cual vivimos (...). Las artes no existen al margen de los procesos históricos (...). Por ejemplo, en lo que se refiere a la familia, una mujer, madre, que deja a su bebé para irse a tocar a un tour musical es mal vista por la sociedad y es criticada por esto. En el caso de un hombre, es aceptado. Incluso en parejas bastante “modernas”, en las cuales ambas partes se dedican a la música o el arte, sucede que en el momento de tener familia, es la mujer la que deja sus necesidades de creatividad de lado, para encargarse del nacido... Podría seguir hablando durante horas de este tema que por supuesto me interesa enormemente⁵³⁰.

Y continúa:

Ahora sí debo decir hay ciertos aspectos en la música electrónica que han sido bien liberadores para la mujer como músico. Aunque en el mundo del rock y el pop hay muchas mujeres activas, son la mayoría encasilladas en el rol de la cantante. Por ejemplo, en el hip hop. Los instrumentos, guitarras, etc. son generalmente de dominio masculino. En la música electrónica el uso de la voz pasa a un segundo plano y es así como las mujeres que se dedican a este tipo de música agarran los equipos electrónicos y usan software de producción, casi como un ingeniero de sonido, sector que hasta ahora era exclusivamente masculino. Es así como se ha destruido el mito de que las mujeres y la técnica no pegan⁵³¹.

Sol Aravena

La compositora de música popular más destacada de la escena electrónica alternativa de los noventa ha sido Sol Aravena, conocida por su proyecto Muza. Ella fue de las pioneras chilenas que formó su propia empresa musical, participando personalmente en todos los aspectos referidos a su proyecto y otros relacionados con él.

⁵³⁰ Correspondencia con la autora [oct. 2012].

⁵³¹ Correspondencia con la autora [oct. 2012].

Nacida en Coyhaique, llegó a los once años a la capital y comenzó con estudios de piano clásico. Inmersa en un ambiente familiar musical no profesional, la música era una actividad de fines de semana, con lo cual cantar y tocar siempre fueron actividades cotidianas. Su madre le regaló un piano de un remate a los ocho años, con el cual comenzó su exploración. Egresó del colegio en la capital y decidió entrar a estudiar Pedagogía en Música, donde permaneció un año, sin ser éste el camino que buscaba. En esa época se fundó la Escuela Moderna de Música, a la cual ingresó a la carrera de Composición y Arreglos. Se tituló en 1998.

Desde la escuela me acuerdo que éramos como dos mujeres y como veinte hombres. Era una carrera pensada un poco para los hombres. Me acuerdo de algún comentario de algún compañerito que se sacó un dos y yo un siete: “¡Ándate a lavar platos!”, más o menos. Bueno, yo me quedé en la escuela y él se fue (risas)⁵³².

Durante el tiempo universitario cursó clases de canto con Inés Délano y participó como cantante y locutora invitada en diferentes proyectos. Entre ellos, Subhira, con quien trabaja en la actualidad; Equus, proyecto de New Age en el cual participó entre 1993 y 1995, y colaboraciones con Prabha. De este último proyecto conoció a Juan Pablo Quezada, con quien formó el dúo de pop electrónico Sol Azul. Juntos crearon la canción que pondría su voz y su nombre en la esfera pública extendidamente, “Atrévete a amar”, para la teleserie juvenil *Adrenalina* de Canal 13, en 1996. Esta canción, situada en el contexto de una teleserie exitosa entre los adolescentes de la época, fue el reflejo del comienzo de la masificación del tecno por el mundo popular. Esta canción televisiva llevaba programaciones dentro del estilo house,ailable, si bien de todos modos mantuvo la forma canción y el episodio solístico de guitarra eléctrica propio del pop rock.

Aparte, puede resultar interesante plantear que la serie *Adrenalina* mostró una nueva posibilidad de feminidad para las adolescentes chilenas. Sus cuatro personajes Cathy Winter, Alexis Opazo, Sandra y Tamara, salían a horas insólitas y en días insólitos a bailar tecno a la discoteca, la nueva música de moda, empoderadas por ser “las reinas de la noche”. Un nuevo arquetipo de adolescente liberal, exhibicionista y optimista, fue el reflejo de la punta del iceberg para el establecimiento de una nueva forma de relación social entre hombres y mujeres, en que

⁵³² Conversación con la autora [sep. 2009].

las mujeres ya no “planchaban” en las fiestas, sino que bailaban solas, no esperaban casarse y formar familias sino vivir la vida de manera independiente y dejaban atrás los modelos impuestos por los roles de género para dejarse llevar por los sentidos. Nace el estereotipo de la “chica tecno”, que presentó un nuevo estereotipo de moda, inspirado en la imagen de las taquilleras Dj.

Por otro lado, la masificación de la música electrónica también reflejó el comienzo de una nueva tendencia en las funciones de la música, en las cuales el baile se tornó protagonista, de manera deportiva y por estilos, lo que marcó una nueva mirada, centrada en los efectos fisiológicos que la música ejercía sobre el cuerpo y la autonomía de éste respecto de aquella.

“Atrévete a amar” (Sol Azul)
(Extracto)

Baila, baila sin pensar,
Baila, baila sin parar
Baila y no pienses nada más

Quiero llegar más allá de la adrenalina, la noche y el mar.
Solteras de seda subterráneas

Como Sol Azul, Warner editó el único disco del proyecto, *Historia leyenda* (1996), producido por Carlos Cabezas. Para este proyecto componían sus dos integrantes. Sol especifica que las canciones más rápidas, de beat más bailabe (dance), eran de Quezada, y las tendientes hacia la power balada, más lentas, eran de ella. Respecto de los temas de género involucrados en el fenómeno mediático que generó Sol Azul, Muza recuerda: “En Sol Azul, los medios, todas las preguntas inteligentes y musicales se las hacían al Juan Pablo y a mí me preguntaban puras cabezas de pescado de la ropa y esas cosas. Yo tuve que luchar hartito con eso igual”⁵³³.

Sin embargo, Sol decidió salirse del sello y comenzar con otro camino. “El camino independiente, aunque fue duro, fue mucho más honesto para mí, y empecé a hacer Muza, en 1997”⁵³⁴. Sol ya había empezado con una profesión como compositora, además de intérprete, teniendo diversos trabajos en distintas instancias. Algunos de sus trabajos de composición e

⁵³³ Conversación con la autora [sep. 2009].

⁵³⁴ Conversación con la autora [sep. 2009].

interpretación fueron la canción principal de la serie *Sussi* y la película *En tu casa a las ocho* (1995), de Gonzalo Justiniano, y música para diversas obras de teatro.

Siguiendo la tendencia de finales de la década, Muza fue pionera en armar su propio sello, por medio del cual editó todos sus trabajos. En 1998 lanza su primer disco solista, *Dream electrónico*, cuyo nombre hacía referencia al estilo musical que desarrolló. Para su grabación colaboró Mauricio Acuña. “Se llama Dream electrónico lo que yo hago, porque si bien tiene la dureza y la rigidez de las bases electrónicas, las voces y los instrumentos acústicos que las llenan forman mucha textura”⁵³⁵. El dream pop había sido cultivado en su máxima expresión por la banda Cocteau Twins, caracterizado por una sonoridad basada en tempos detenidos, bajos minimalistas, guitarras eléctricas con gran cantidad de efectos, reverberación, y donde la voz principal es utilizada en un registro soprano relativamente agudo, acompañada con otras voces en forma de contrapuntos imitativos. Esto le daba un carácter de ensoñación y una gran atmósfera. Fue el estilo que cultivó la banda nacional Luna in Cielo algunos años antes. Otras influencias que tuvo Muza fueron el de la cantante Bjork y, por supuesto, la de la importante compositora Laurie Anderson.



Muza, ca. 2005.

La recepción por parte de los medios del proyecto Muza fue reticente, señalando radios y televisión que la música electrónica “no tenía futuro” y que era música “rara”⁵³⁶. “En esa época, me acuerdo muy bien, llegué con mi primer disco a ofrecerlo a todas las radios que me

⁵³⁵ Conversación con la autora [sep. 2009].

⁵³⁶ “Muza: biografía”...s.p.

habían tocado durante todo el rato con la cosa de la teleserie, y nadie podía entender: ‘De qué me está hablando, música electrónica, ¡qué es eso! O sea, tú está loca’⁵³⁷. Sin embargo, Sol insistió en su proyecto con un bajo perfil, pero activamente. Algunos años más tarde, la electrónica revolucionó la música de masas. En esta época establece estrechas relaciones con Rosario Mena, música de tendencia folk y pop, con quien organizaron encuentros y conciertos durante varias oportunidades.

Empezamos a contactarnos entre la escena independiente. Mi primera amiga y partner fue la Rosario Mena. Había como que aunar fuerzas porque hacer un concierto sola era algo complicado, entonces empezamos a hacer conciertos juntas. Durante algunos años hicimos varias cosas juntas⁵³⁸.

De estas gestiones destaca el ciclo Electroacústicas, organizado por ellas, autogestionado, y que tuvo un público interesante en varios lugares, como Valparaíso. Este encuentro no tenía fines de lucro. En estos años comenzaba fuertemente la escena independiente a mostrar su gran presencia en el país. Con la llegada de la tecnología se hizo más barato producir discos, y la Internet sacó a la luz el gran movimiento independiente que estaba gestándose hace años. Como señala Sol: “La globalización ha permitido que músicas como la de Muza y muchos otros se conozcan tanto más en el mundo que músicas que tocan en las radios”⁵³⁹. Su primer disco, *Dream electrónico* (1998), la nominaría a un Premio Apes 2001 como mejor exponente de pop electrónico, participando como música principal para la película digital *LSD*, de Boris Quercia. Ese mismo año quedó seleccionada su canción “Mágico” en el Festival de Viña del Mar. En 2004 y 2005, nuevamente participó con “Pide” y la interpretación de “Reacciona”, respectivamente.

Entre 2001 y 2002, interesada en tomar el pulso de la situación internacional, Muza emprendió una serie de viajes por Europa y México, y a su regreso comenzó a preparar el que sería su segundo disco, *Cambio de estación*, de 2004. Fue nuevamente autoeditado. En su grabación participaron Catalina Araya en percusiones, Patricio Osorio en violín, Juan Caballero en bajo, Pablo Núñez en guitarra y sitar, Prabha en guitarra y ella en teclados, arreglos y voz. Negoció su distribución a través de Petroglyph Records en Estados Unidos y Alemania. Esto

⁵³⁷ Conversación con la autora [sep. 2009].

⁵³⁸ Conversación con la autora [sep. 2009].

⁵³⁹ Conversación con la autora [sep. 2009].

llevó la música de este disco al circuito internacional, lo que le dio un premio al año siguiente en el Independent Music Awards en Estados Unidos como mejor disco de electrónica Dance Down Tempo. La canción “Cambio de estación” mostraba en sus textos la búsqueda personal en el carácter de su música.

“Cambio de estación” (Muza)

En el alto cielo
Se me espeja el tiempo
Avanza y vive conmigo

Mayoría conservada
Entre minas me dispara
Hacia un cambio de estación

Me revela secretos,
Me cancela, me hipnotiza,
Delatándome entre líneas
Es la danza en el medio
Con más libido
Peor estímulo
Conectada a mi almohada
Soñando distinto
Mi útero aclama normalidad

Serie de números
En mi pantalla
Relojes que avanzan
Los suecos lo avalan
Y se marca en mi cara

Ya no soy fría
No hay rebeldía
¿Qué pasó, esa normalidad,
o será el cambio de estación?

Mi cambio de estación



Sol Aravena, ca. 2010.

Nuevamente, Sol emprendió una serie de viajes por Europa entre 2005 y 2006, acompañando a la banda de la cual había sido cantante por varios años, Transubhira. También realizó conciertos como Muza en ese continente. Permaneció un año en España.

En 2007, Muza publica su tercer disco, *Terciopelo*, una reinterpretación del bolero con medios electrónicos dedicada a Consuelo Velásquez, cantada por ella misma. Este disco, grabado en estudios Santuario Sónico, también fue distribuido en Estados Unidos por el mismo sello, y en Chile por Feria Music. Le dio una nueva nominación al Independent Music Awards como mejor álbum latino, como mejor cover “Bésame mucho” y mejor canción “Ausencia”. En este disco se presentaron letras inéditas de Denisse Malebrán en la canción “Cruel” y Rosario Mena en “Anoche”, como compositoras invitadas. *Terciopelo* llevaba su nombre a raíz de la inclusión del contrabajo en la instrumentación, que le daba “una atmósfera como de cortina de teatro, de cabaret, Cinzano de Valpo o ronroneo de gato”⁵⁴⁰, como señala la compositora. Algunos músicos con quienes ha trabajado son Michel Durot en trompeta, Catalina Araya en percusión, Marcelo Larenas en bajo, Santiago del Campo en scratch y teclados, Carmen Paz Núñez en bajo y Nicolás Figueroa en guitarra, entre otros.

En los últimos años, el sello independiente Infanta Terrible, creado por Marcela Quezada, se transformó en el sello de Muza, con pretensiones de reeditar los dos primeros

⁵⁴⁰ “Lágrimas de bolero” [2007]...s.p.

discos. Por otra parte, Sol fue invitada en 2007 a formar parte de Ludwig Band, en la cual había participado Ema Pinto como cantante anterior. Con ellos grabó *Los Ángeles* ese año. Sol Aravena también participó como actriz de cine en la película *Oscuro iluminado*, de Miguel Ángel Vidaurre, en 2008, en la cual hacía el papel de sí misma.

Respecto del tema del género, Muza realiza una descripción interesante respecto de características femeninas dentro del estilo dream que ella ha cultivado por tantos años.

El tratamiento de las voces y de las texturas es medio femenino, capaz que sea algo medio femenino. Bueno, la música de Muza es absolutamente femenina; o sea, creo que incluso el tempo es distinto. He tratado de componer en un tempo másailable, más rápido, que a la gente le guste más, y no puedo, fijate. Tal vez eso es algo femenino, como de la sensualidad, las redondeces, que pasa con las voces, en contraposición a esa cosa matemática y fija que son las bases electrónicas. Yo creo que la voz y el tratamiento de la textura y el pulso es súper femenino, realmente (...). Hay cierta melosidad, cierta cadencia, que quizá tiene que ver con la caminata, con la cadera, con el útero, no sé⁵⁴¹.

Y luego continúa:

La Anita Tijoux no deja de ser absolutamente sexy, aunque esté puteando a todo el mundo. Tiene una cadencia, una forma bien distinta (...). Me gustan las mujeres que siguen en la carrera porque es duro, no por la carrera con los hombres, es duro optar por esta cuestión y seguir siendo mamá, seguir siendo esposa... Yo no tengo ni hijos, porque no me la puedo. Conciliar esas dos cosas es como bien de súper mujer (...). Siempre esperé el momento justo, pero en realidad no he querido tener hijos. Siento que voy a tener que parar, y no me da el tiempo para eso. Quizá cuando ya tenga hijos no voy a parar. Porque además me imagino que la música que sale de uno en ese estado debe ser una cosa muy sublime. Me imagino que componer en el embarazo debe ser una cosa increíble⁵⁴².

Una de las instrumentistas más destacadas de la música popular chilena es la violonchelista y compositora Ángela Acuña. En un espacio paralelo destaca el proyecto donde participa la flautista Carmen Troncoso, desde 2002, llamado Amapiola.

⁵⁴¹ Conversación con la autora [sep. 2009].

⁵⁴² Conversación con la autora [sep. 2009].



Ángela Acuña.
Fotografía de Gonzalo Donoso.

Esta considerable nómina, en la cual sin duda hay ausencias, ilustra de un modo la duplicidad que se ha intentado describir anteriormente, acerca de la visibilidad del rock de mujeres versus su invisibilidad en el ámbito de la hegemonía. No es que no haya rockeras chilenas en la década de los noventa, porque sí las hubo, y en mayor cantidad que en décadas anteriores. La literatura ha omitido su existencia, priorizando el trabajo masculino, ejercicio que ha permitido sostener y alimentar la estructura patriarcal en las artes, al igual que ha sucedido con la música de tradición escrita. Esta forma de invisibilidad se manifiesta en diversas áreas de saber, siendo cuestionada por los primeros Estudios de la Mujer, como ya se ha señalado⁵⁴³, hasta el surgimiento del concepto de “género” a fines de los setenta, empleado en su uso actual, el cual incorporó el contexto cultural en la asignación, identidad y roles de género. Es decir, tanto el sexo⁵⁴⁴ como el género están determinados por el lugar en el cual se desarrollan, y varían de cultura en cultura, tanto en sus roles como las conductas sociales esperadas para cada uno.

⁵⁴³ Una de ellas, la ghetatización que conllevaba el hecho de ser mujeres estudiando mujeres, lo cual llevó al pensamiento erróneo de que eran ellas quienes mejor podían comprender las problemáticas de las mujeres. El otro punto que quedó en cuestión fue que el concepto de “La Mujer” no permitía visibilizar las diferencias de clase y pertenencia geográfica, y englobaba realidades contrastantes en un prototipo de mujer irremediamente blanca y heterosexual. Desde entonces se hace más convincente hablar de “las mujeres”. Por otro lado, el esencialismo presente en un concepto universal asignaba características comunes a todas las mujeres, como lo eran la “intuición” y la “sensibilidad”, lo cual comenzó a ser cuestionado a partir de los años ochenta.

⁵⁴⁴ Algunos médicos en los años cincuenta distinguieron tres niveles en la definición sexual en un individuo: sexo morfológico, que es asignado por los genitales, el sexo genético, que se define en manifestaciones fenotípicas, y el sexo cromosómico de acuerdo al genotipo.

Joan Scott, una de las principales estudiosas del género, asigna además la categoría del poder a las relaciones de género, lo cual lo sitúa como un tema social, y no sólo individual. De este modo, la distribución desigual de poder entre hombres y mujeres estructura relaciones de dominación y subalternidad.

La postdictadura fue un espacio de tiempo fructífero para la visibilización de las mujeres en la industria musical. Sus precursoras de la década de los sesenta, setenta y ochenta, tuvieron grandes dificultades para desarrollar sus carreras musicales, y por ello, alcanzaron grandes logros para la paridad del género en la escena y la caída de estereotipos ligados a la cultura machista. Sin embargo, estos nuevos estereotipos posibles de mujeres libres, profesionales, talentosas y perseverantes, fueron consolidados por las profesionales de los noventa, que abrieron a la masividad estas luchas subterráneas por la igualdad y el espacio, grandes tópicos de la lucha feminista, con la premisa política de justamente no identificarse como feministas, como sí lo hicieron otras antes que ellas. Es este contrapunto de visiones el cual conforma nuestra historia como mujeres en la música, en ese ir y venir de ideas, la lucha por principios, el abandono de ellos, y por sobre todo, la constante creación de otros nuevos, en una necesidad de evitar el estancamiento. Es decir, identificar el estancamiento con la pobreza creativa, el conservadurismo y el patriarcado, se da tácitamente en estos testimonios, que presentan la idea del *movimiento* como función creativa fundamental.

Rockeras chilenas en los 2000 (1998-2010)

El cambio de década ha sido marcado para esta investigación a partir de 1998, año en el cual comienza el ocaso mundial de los sellos discográficos con la masificación definitiva de Internet a nivel de los usuarios domésticos. Esto determinó nuevas perspectivas para esta industria⁵⁴⁵. No cabe duda de que este hecho puso una marca en el mundo entero, siendo uno de los fenómenos más trascendentales de la historia de las comunicaciones, en los últimos años del siglo XX. En nuestro país comenzó el arribo de la red desde fines de 1997 a algunos hogares chilenos.

En la producción discográfica, a partir de fines de los noventa y entrados los 2000, proliferan los sellos independientes en el mundo y se establecen nuevas formas de negociar entre transnacionales y músicos. Ex funcionarios de estas empresas en quiebra formaron algunos sellos nuevos y más pequeños.

Por otro lado, la apertura inmensa que traen los sitios de Internet especializados en difusión de música terminaría por cambiar drásticamente la dinámica de difusión musical. El formato MP3 de compresión digital permitió el almacenamiento en cantidades considerables de información sonora, así como su traspaso de manera extraordinariamente rápida y directa entre los usuarios. La autogestión y la piratería reemplazaron casi completamente a las multinacionales y a los discos originales. Por otra parte, la tecnología digital al alcance de los consumidores permitió que se expandiera de manera exponencial la cantidad de Home Studios o estudios caseros disponibles para producir música a bajo costo, lo que favoreció el nacimiento de productoras independientes. En nuestro país, las carreras universitarias relacionadas con tecnologías del sonido y la producción musical tuvieron también un crecimiento considerable en las universidades privadas e institutos relacionados con el tema desde los 2000.

⁵⁴⁵ Sobre este tema se ha dedicado algunos párrafos en el capítulo “El rock chileno en postdictadura”.

Grandes eventos en torno a la música continuaron su realización, y fueron creciendo paulatinamente. Se consolidan los conciertos masivos como parte indispensable de la industria musical, que alcanzará su mayor desarrollo hacia la década de 2010.

Algunas revistas noventeras continúan su publicación, y además nacen otras, tanto impresas como digitales. Revistas como *Rockaxis*, por iniciativa de Alfredo Lewin, *Rock y Guitarras*, *Rolling Stone*, y la continuación de *Extravaganza*, la reaparición de *El Carrete*, entre muchas otras, así como diversos Blog de difusión musical, que se transforman en plataformas digitales para la difusión de bandas y la proliferación en la visibilidad de las tendencias musicales.

De este modo la tecnología digital junto a la red comunicacional de internet cultivaron un nuevo perfil de consumidor/usuario de música, determinado por grupos sociales con intereses específicos, que a través de la red establecieron nuevas formas de interacción y comunicación, lo que además colaboró en la instantaneidad de la difusión de la música. Nacen así sitios especializados en música, como lo son las principales plataformas a nivel mundial de perfiles musicales www.myspace.com y www.soundcloud.com, entre muchas otras, las cuales hicieron conocidos algunos proyectos a nivel mundial, sin nunca haber firmado con un sello. Por su parte, el nacimiento de www.youtube.com, plataforma de difusión de material audiovisual, produjo uno de los cambios más radicales en torno a la difusión de material creativo. Sitios como éstos permitieron la difusión e intercambio de música, conciertos y videoclips de manera completamente abierta, ya que entregaron una plataforma de almacenaje y difusión fácilmente accesible para los usuarios. Esto contribuyó a que las bandas pudieran crear perfiles comerciales con material expuesto en la red que mostraban fácilmente lo que hacían al mundo.

En Chile, como consecuencia de estos fuertes cambios, las ganancias de los músicos por derechos de autor, generados por la reproducción de su música en los distintos medios de comunicación, mutó hacia nuevos lugares. Por otro lado, al nacer las tiendas digitales de música en portales especializados, la venta de discos pasó a nuevas manos. A fin de cuentas, la instancia en que los músicos pudieron establecer una mayor fuente de ingreso fueron los conciertos en vivo. El factor numérico de la población chilena y la poca cultura de inversión en

bandas nacionales por parte de la industria del show bussiness, nuevamente jugó en contra, llevando a un punto de estancamiento comercial de la música nacional después de 2010.

EL INTERÉS Y OPINIÓN PÚBLICA SOBRE LAS MUJERES Y LA MÚSICA

A partir de los años 2000 la presencia femenina en la música popular de medios se abre de manera explosiva. Muchas mujeres emprenden desde edades tempranas proyectos solistas y de bandas, lo que además se vio incrementado por la gran cantidad de alumnas egresadas de canto, composición, sonido y diversos instrumentos de las nuevas escuelas de música de las universidades privadas e institutos, que pusieron en escena a intérpretes de gran nivel técnico, con conocimientos musicales y con ambiciones laborales dentro del rock, al igual que los nuevos productores y productoras jóvenes de música. Esta presencia femenina visible encendió el interés de medios, instituciones y una serie de instancias que comenzaron a crear un concepto de “música femenina” en los medios. Es así como se puede encontrar gran variedad de festivales de música de mujeres organizados por escuelas, universidades, empresas y agrupaciones de diversa naturaleza. Ejemplo de ello son los distintos, aunque contados, ciclos dedicados a compositoras de música escrita en los conservatorios y escuelas de composición, así como festivales populares de cantautoras. Algunos festivales realizados fueron *Ellas Cantan Solas*, organizado por la SCD desde 2007, el evento masivo *Hechas en Chile*, realizado en 2009, el *Primer Encuentro Nacional Femenino de Canción Latinoamericana*, realizado en 2010, entre muchos otros que perduran hasta hoy. Un festival independiente importante de bandas femeninas emergentes que se realiza desde 2004 en nuestro país es el festival *Femfest*, sobre el cual nos detendremos más adelante.

Por otro lado, la gran cantidad de cantantes e instrumentistas extranjeras que llegaron a los medios chilenos en los noventa y 2000 influyó fuertemente a las jóvenes adolescentes que las escucharon. Instrumentistas como Alanis Morrissette, Fiona Apple, Norah Jones, Jennifer Batten, guitarrista de Michael Jackson y cantautora, Allison Robertson, Sye Edwards de Morcheeba, Pussycat Dolls, Natalie Imbruglia, las cantantes Regina Spektor, Lily Allen, Nelly Furtado, Ashley Simpson, Britney Spears, Aimee Mann, Joss Stone, Amy Winehouse, Gwen

Stefani, Pink, Lady Gaga, Katy Perry, Kylie Minogue, Fergie, Rihanna, Beyoncé, son solo una muestra de la fuerte presencia de las mujeres en la escena angloparlante, provenientes de estilos contrastantes y diversos. Asimismo, las cantantes hispanoamericanas como Ana Torroja, Amaia Montero, Shakira, Thalía, Belinda, Christina Aguilera, Julieta Venegas, Denisse Guerrero de la banda Belanova, y muchas otras también ejercieron una fuerte influencia sobre los géneros que cultivaron las mujeres en los 2000, que abrieron su producción hacia horizontes diversos, localistas e internacionales. Y no solo en los géneros musicales, sino también en las formas de utilizar y presentar la música. Por ejemplo, las dance divas como Madonna o Kylie Minogue habían comenzado hacía dos décadas a presentarse como tales. Pero en los 2000, este concepto es retomado fuertemente por la industria internacional, transformándose ellas en los referentes para una larga lista de nuevas dance divas de nivel mundial, de las que destacan Lady Gaga, Beyoncé y Shakira como diva latinoamericana.

Por otra parte, el final de la década de los noventa estuvo marcado por las nuevas cantantes metal gótico y sinfónico, influencias musicales que también arribaron a nuestro país. Algunas cantantes como Anette Olzon, de la banda Nightwish, Vibete Stene de la banda Tristania y Amy Lee de Evanescence, entre otras, marcaron una nueva presencia femenina en el rock que influyó igualmente sobre el rock latinoamericano. Esta presencia pasó a identificar un tipo de rock pesado con voz femenina, que se ha extendido fuertemente por diversos continentes. Ellas presentaron un nuevo prototipo para las adolescentes.

Como se ha señalado anteriormente, respecto de los géneros y estilos musicales, se puede decir que en los 2000 estas categorías dejaron atrás su condición discográfica e instrumental, y pasan a ser verdaderos retratos de las tendencias culturales dentro del mundo musical. La búsqueda de identidades artísticas individuales o de pequeños grupos de identidad, lo cual corresponde a una tendencia global en los diversos ámbitos de la sociedad de la información, explica que en la actualidad las bandas tiendan a inventar sus propios estilos, con conceptos provenientes de espacios e ideas transdisciplinarias.

Una vez más el público femenino encendió los intereses comerciales de empresas relacionadas con el negocio musical en los 2000. Se continúa con la antigua tendencia a crear radios para el público femenino. La transnacional monopólica Ibero American, surgida en 1998,

plantea una mirada muy interesante respecto de las mujeres, en su revista virtual del año 2005⁵⁴⁶. Varios autores del consorcio hablan acerca de las ideas que los llevaron a crear una radio dedicada especialmente al público femenino. Gabriel Polgatti, su director entonces, escribe en un artículo lo siguiente⁵⁴⁷ (las negritas han sido puestas por la autora):

Hemos sido capaces de aproximarnos a este amplio segmento que, por cierto, constituye el principal mercado consumidor y, actualmente, el blanco más importante para las distintas marcas (...). Esta estrategia, que tiene mucho que ver con **seducción, con escuchar**, ha sido la clave del éxito para que Pudahuel crezca año tras año con su **audiencia más familiar y tradicional**. Esta ha sido la fórmula para que FM Dos propusiera un espacio moderno para la mujer joven y profesional. Y esta ha sido la receta para que Imagina se haya hecho un lugar en el gusto de la mujer más **adulta**, pero mucho más **actualizada e independiente**. (...) Y esto no es otra cosa que recordar, todos los días, que, a pesar de todas las estadísticas, **las mujeres siguen siendo, antes que nada, mujeres**. Y que por el hecho de tender –eventualmente– a privilegiar objetivos profesionales, o a **casarse** más tarde o a tener menos **hijos** o a **postular** a la Presidencia, jamás han dejado de lado, ni siquiera por un segundo, lo más importante, **lo que más las define** y, sin duda, lo que más nos interesa descubrir y conocer: esas **sensibles cualidades que juegan en su ADN**⁵⁴⁸.

Estas palabras hablan por sí solas. Al contrario, como señala Carlos Parker, una radio para hombres de entre 25 y 44 años, ABC1 y C2, como Radio Futuro (radio de rock por antonomasia), se describe en los siguientes términos:

... Posicionarse de manera sólida en este importante grupo de consumidores con un certero punto de vista: fusionar, en una misma emisora, **música y opinión**, lo que demanda el **hombre** con futuro⁵⁴⁹.

Este tipo de asociaciones pueden ser encontradas fácilmente en la publicidad de medios, la cual tiene una fuerte dependencia del ámbito musical. Tanto los comerciales televisivos, en donde el mejor ejemplo se da en las publicidades de electrodomésticos y detergentes, todos protagonizados por mujeres y dentro de los espacios domésticos, como en la publicidad radial, se ha puesto empeño en realizar asociaciones entre las mujeres y la familia o el hogar. En ese sentido, resulta significativo proponer que hablar de los 2000 no necesariamente es entender

⁵⁴⁶ www.inteligenciaradial.cl

⁵⁴⁷ Polgatti, Gabriel. "Con oídos de mujer", *Inteligenciaradial*, edición N° 3, mayo de 2005, www.inteligenciaradial.cl

⁵⁴⁸ Negritas de la autora.

⁵⁴⁹ Parker, Carlos. "El valor de la diferenciación", *Inteligenciaradial*, edición N° 2, abril de 2005.

sobre equidad o igualdad de géneros por el sólo hecho de hablarlo, a pesar del discurso oficial, sino que muy por el contrario, se habla desde una mirada intrínsecamente patriarcal.

Con este ambiente reinante, las músicas jóvenes no han dejado de expresarse con una perspectiva de género seria. Se puede señalar que en los 2000 se encuentra gran cantidad de discursos musicales femeninos relacionados con el género, como veremos a continuación.

LA NUEVA GENERACIÓN

La marca de cambio entre los noventa y los 2000 la protagonizan las chicas Supernova, Coni Lewin, Elisa Montes y Consuelo “Chi-k” Edwards. Supernova, al igual que la banda Saiko, fue un proyecto que debió lidiar con la caída de la industria discográfica mundial, su reinención en nuevas perspectivas y propuestas para su supervivencia, y públicos surgidos a partir de las incipientes redes sociales que comenzaban a desarrollarse en esa época. Este proyecto estaba dirigido a adolescentes que recién entraban en la pubertad a comienzos de los 2000. La inspiración en los Teen Pop Groups, bandas para adolescentes, y en este caso la idea de unas Spice Girls adolescentes, como lo fue también la Boys Group chilena Stereo3, que se inspiraban en Backstreet Boys, New Kids on the Block, Take That y otras, llevó a este proyecto a ser calificado y reconocido como experimental. En su naturaleza, Supernova acompañó con sus textos el nacimiento de un nuevo tipo de adolescente desinhibida, independiente, sensual y extremista, empoderada de su cuerpo y sus objetivos. Los productores Cristián Heyne y Koko Stambuk fueron los encargados de entablar este proyecto para Sony. Y así, la primera formación de Supernova duró hasta 2001 con un disco grabado, *Supernova* (1999), y entre 2002 y 2003, cuando termina el proyecto, se formó por Sabina Odone, Claudia González y Constanza Lüer. Se graba un segundo disco, *Retrátate* (2002), para el mismo sello. Este disco las nominó al Grammy Latino.

Supernova, si bien fue un grupo de corta duración, fue un proyecto del cual sus integrantes supieron sacar provecho. Elisa Montes, luego de un paso por televisión y de vivir en España estudiando teatro, continuó haciendo rock en diversas bandas y proyectos; Coni Lewin siguió una carrera solista; Sabina Odone también comenzó una carrera solista.



Supernova, 1999.

Muchas cantantes con estudios profesionales de canto realizaron proyectos solistas en los 2000. Luego de carreras exitosas de cantantes de géneros diversos desde los ochenta, como Andrea Tessa, Andrea Labarca, Soledad Guerrero o Irene Llano, en los 2000 cantantes y compositoras de pop, como Paula Herrera “Amarantha”, Daniela Aleluy, Consuelo Schuster “May”, Valentina Rodríguez, Paz Court, Mariel Villagra, Fer Fuentes, Camila Meza, Catalina Claro, Natalia Bernal, Elisa Arteché, Lory Nielsen, Tiare Galaz, Daniela Conejero, Natalia Contesse, Carolina Nissen, Martina Lecaros, Juga di Prima, Andrea Gutiérrez en el jazz, entre muchísimas otras, marcaron el nacimiento de una extensa generación de mujeres emprendedoras de proyectos con canciones propias y cantando a la vez con un alto nivel técnico. A esto se suman las cantantes formadas en los reality shows de televisión, como Ximena Abarca, María Jimena Pereyra, Carolina Soto, Daniela Castillo, María José Quintanilla, Monik, Montserrat Bustamante con su proyecto Mon La Ferte, Katherine Orellana y muchas otras, que encabezaron distintos proyectos de balada, ranchera, pop, rock y otros géneros. Y si bien es imposible referirse a cada uno de sus proyectos, resulta interesante revisar superficialmente algunas propuestas.



Mon La Ferte, 2014.

Antes de ello, se puede comprobar que el interés por el rock de mujeres comenzó de manera subterránea. Paula Barouh, comunicadora audiovisual y música, creó la primera página web destinada a hablar acerca del rock de mujeres internacional y chileno, en 2004. Lo llamó *El no de las niñas*. Paula había comenzado en una banda adolescente en su natal Concepción, y paralelamente entró a estudiar periodismo. Luego decidió venirse a Santiago, donde creó su página web que mostraba entrevistas, reseñas de discos, noticias del mundo, todo relacionado con las mujeres en el rock. Esto a partir de una gran colección de música que venía acumulando desde hace años. Con interés por crear una instancia que hablara sobre el tema, Paula visitó radios y televisión, buscando cobertura para ello. Nadie pensó que sería un tema interesante. Respecto del tema de las mujeres en el rock asegura:

Yo creo que donde está la diferencia radical entre las mujeres y hombres en la música, cuando son las mujeres las que componen claramente, es en las letras. Yo creo que son las temáticas, que ahí está la diferencia radical entre la visión del hombre en la música y la visión de la mujer. Yo creo que la visión de la mujer es totalmente opuesta al hombre, y viceversa (...). Yo siento que es distinta la forma en que lo dice, es distinta, es la forma en que escriben las letras, es un poco más metafórica. El hombre quizás es más directo, más al choque; la mujer también, pero tiene otra forma, ahí... otra forma de decir las cosas⁵⁵⁰.

Paula lleva a cabo desde 2008 su proyecto Barouh, de rock industrial.

⁵⁵⁰ Conversación con la autora [ago.2009].



Paula Barouh, ca. 2008.
Fotografía de Rodrigo Jensen.

En el ámbito del Electropop, género caracterizado por fusionar elementos del synth pop con batería electrónica, citando timbres y secuencias de la música disco y ambiental de otras décadas, ha definido en los 2000 diversas corrientes en Chile. Por un lado, se puede señalar que la principal propuesta que ha desarrollado este género ha sido Lulu Jam, formada por una de las mayores cultoras chilenas de la performance de los 2000, Sofía Oportot. Lulú Jam presentó una propuesta fresca dentro del escuálido ámbito de la coreografía chilena en la música. Sofía había formado en 1999 el grupo de performance femenina llamado Canción de Amor Desea Verle, en épocas en que era estudiante de teatro, y junto a algunas estudiantes de arte. Este proyecto realizaba citas de la cultura pop de comerciales y melodías populares de la época noventera, a partir de la idea del collage y del sampleo vocal, para crear música a capella. El grupo tenía como referente a las inglesas Spice Girls e influencias de música como Gillette y Britney Spears, entre otros iconos de identidad globales a quienes “homenajeaban y parodiaban a la vez”⁵⁵¹. Después de este proyecto, Sofía trabajó en diversos programas de televisión juveniles, entre ellos Panoramix, en el cual formó el espacio denominado por ella “anti-cuerpo de baile Maniqui”. Paralelamente, junto a Gabriel Vigliansoni formó el proyecto Lulú Jam en 2001, junto a Pía Ciccero y Takaomi Saito, y luego Nara Back y Jaime Zapata en su segunda formación. Las temáticas originales de Lulú Jam se referían principalmente al amor, las fiestas, los viajes, con un fuerte énfasis sobre lo visual. Este trabajo se realizaba con una diseñadora y un coreógrafo.

⁵⁵¹ Ibid.

Al principio, Lulu Jam no tenía público. Iban puros amigos. Y de repente como que la cosa se abrió y cachamos el target. Gente de catorce a veinte años, muy disco gay, como de la Blondie, alternativos, pokemones, Brit Pop. Esa generación nació ahora, como que antes estaba el hip-hop, el rock, el punk, los lanas, y estábamos esos no más. Y de repente apareció este gran matiz⁵⁵².

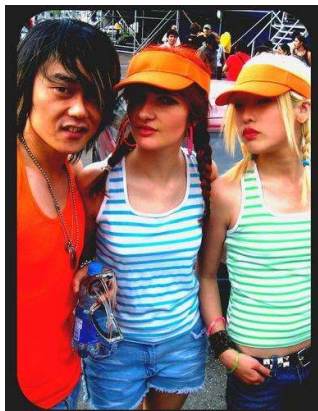
| Paralelamente a Lulú Jam, Sofía comenzó con el proyecto QuieroStar, en el cual mostró una música con influencias del electro y del Laser Disco, en una propuesta más teatral que coreográfica, en una actuación de frontwoman al estilo tradicional. También entabló su proyecto solista, que cultiva igualmente el estilo electropop.

La siguiente cita de Sofía Oportot ilustra de algún modo un tema que ha sido trabajado por los estudios del género en la música popular, relacionado con la valoración genérica del rock como muestra del poder macho, y la consiguiente subvaloración del pop como espacio femenino y homosexual:

Aquí hay una cultura del rock, y el rock es lo que vale. Se ningunea todo lo que no es rock y que no tiene un mensaje. Es como que la música está dominada por el hombre. Y una está haciendo como un antagonismo a eso, que es como lo femenino, y el pop, que no tiene siempre ese contenido social. Lulú Jam es un proyecto súper femenino: le gusta a las minas, a los gays y a los cabros chicos. No tiene nada que ver con lo que Chile fue (...). Yo siento que después de la dictadura como que todo lo que se hiciera que no tuviera que ver con resistencia y política era muy mal visto, y como que la gente se enojaba. Pero ahora yo siento que hay un lugar para todo⁵⁵³.

⁵⁵² Conversación con la autora [sep. 2009].

⁵⁵³ Ibid.



Lulu Jam, ca. 2005.

Otras bandas de electropop que han alimentado la escena local han sido Televisa, Redulce, Anish, Pornogolosina, Malbadisco, Kinder Porno, dúo conformado por Camila González y Carla Fuenzalida, también solista, Souvlaki, entre muchas otras propuestas. Ha alcanzado renombre hispano el proyecto Fakuta, Pamela Sepúlveda, proveniente de la banda de mujeres Golden Baba y del dúo El Banco Mundial, además del proyecto de Carolina Paz, Mamacita. Algunos Dance Club que han entregado un escenario para este tipo de bandas han sido Bizarre, Club Soda y el importante escenario del centro cultural Cine Arte Alameda, una de las principales cunas de la actividad cultural alternativa nacional. El electropop se presentó en Chile como un género contenedor para el público gay y lésbico adolescente, que no se identifica con el fuerte carácter heterosexual del ambiente rockero. La plataforma de internet, principalmente en torno al sitio www.fotolog.com, una de las primeras redes sociales de comienzos de los 2000, ha actuado como principal medio de difusión y cohesión para esta cultura, reunida en torno a esta música. Una rama derivada de este género es el JPop, o pop japonés, que cultivaron bandas como ByS Revolución, Kokeshi Murata y Sweet Gals, todos ellos proyectos de mujeres.

Otros proyectos de pop y electrónica son el trío Galatea, con su cantante Teresita Cabeza y Calor Polar, proyecto entablado por el ex integrante de la banda ochentera Upa! Sebastián Piga y la autora de esta tesis. Valentina Fel realizó la fusión de estilos diversos como la cumbia, hip-hop y otras músicas del mundo con la electrónica, con influencias de la inglesa Mia, quien denominó su propio estilo musical como “otro”. La cantante y compositora Francisca Stange ha entablado diversos proyectos dentro del ámbito del pop electrónico. Sus

inicios como cantante de bossanova y jazz la llevaron luego a la banda Vegas, en la cual participaba el productor Alejandro Miranda. Después de esa banda lanzó su proyecto solista como Victoria Mus, con la producción de este compositor y Sokio.

En un ambiente similar, Eva, proyecto de Judith de Lourdes Díaz, es el resultado de una larga exploración de la compositora por la música electrónica, que ha plasmado en cuatro discos, con diversas colaboraciones. Eva cultiva un estilo electrónico con diversas influencias, con un fuerte énfasis en la voz principal.

Marcela Thais, por su parte, además de ocupar hoy el papel de cantante de la banda Saiko, ha participado como compositora, instrumentista, productora o cantante de diversos proyectos. Entre ellos, Leche y Thais.

Pero sin duda, Javiera Mena se ha erguido como la exponente más importante y destacada de la escena electropop chilena. Su carrera musical, en sus comienzos autogestionada, la llevó a darse a conocer en países vecinos en el underground asociado a músicas alternativas. Con su participación en el dúo Televisa, luego Prissa, formado junto a Francisca Villela, Javiera estudió cuatro años de composición y arreglos en la escuela Pro Jazz. Con conocimientos en diversos instrumentos y realizando arreglos en su estilo, Javiera Mena propuso un proyecto que llamó la atención de los productores Heyne y Vigliensoni. Su primer disco de 2006 llamado *Esquemas juveniles* le valió un premio APES. En 2008 fue invitada a tocar a *Vive Latino*, importante programa de premiaciones musicales. Hoy tiene una de las carreras más exitosas del pop femenino latinoamericano. Por otro lado, cabe señalar que Javiera Mena ha sido una de las pocas mujeres que han insertado en el mainstream el espacio gay y lésbico, lo cual resulta insólito en el contexto histórico de la industria que se ha revisado.

El dúo Denver comenzó con un bajo perfil para, luego de trabajar con el productor Heyne, alcanzar un lugar en las radios y medios, tornándose una de las bandas de pop electrónico más populares del país. Mariana Montenegro actúa como voz principal y teclados, junto a Milton Mahan.

En el hip-hop con presencia femenina una nueva tendencia ha marcado la banda CHC dentro del autodenominado Hippy Hop, que hace citas al Soul, con mayor presencia de líneas melódicas en la voz. Congregación de Hermanos Contemplativos (CHC), banda formada por el cineasta y Dj Sebastián Silva junto a Pedro Subercaseaux (Pedropiedra) y Gabriel Díaz en 2001, a la que se unió Nea Ducci en 2004. Esta banda renovó la escena hiphopera con nuevas temáticas para este estilo. También participó en CHC Daniela Jordán, María Perlita, que luego se dedicó a su proyecto Elevador.

Nea Ducci, luego de su participación en la banda hiphopera CHC, inició un proyecto solista en el cual plasmó sus dos vocaciones: las artes plásticas y la música. Terminada su escolaridad, Nea trabajó en el concurrido centro de música electrónica Casa Club, en el cual conoció a diversos Dj y músicos del ambiente. Luego, emprendió viaje a Barcelona. A su regreso se unió a Pedro Subercaseaux y Sebastián Silva, quienes la invitan a CHC, manteniendo su oficio en la gráfica del collage y la pintura. Después Nea participó en las bandas Yaia y Los Mono, junto a C-Funk y Vicente Sanfuentes. Actualmente trabaja en su proyecto solista con la técnica propia del Big Beat, en base a la subdivisión de pulsos.

Por su parte, Daniela Saldías, o Dadalu, realizó un proyecto que entremezcló una serie de estilos de la música electrónica dentro del ámbito del hip-hop. Su interés por la violencia de género y la inequidad ha marcado sus temáticas. Su proyecto Colectivo Etéreo, nacido en 2004, también produjo su música dentro del ámbito del hip-hop de fusión, experimental.

Una hiphopera que destaca de gran manera es la rapera Fabiola Machado, con su lenguaje directo y sencillez escénica, además de la continuación de Nalini Galdames, proveniente de la banda de raperas Corrosivas, con su proyecto Mantekilla Digital.

Dentro del pop rock, sin duda la banda adolescente que trascendió como ninguna otra en el ámbito internacional fue Kudai. Esta banda, creada para el público adolescente latino y gestionada por los productores Pablo Vega y Gustavo Pinochet, desde 2007 ha hecho una carrera completamente exitosa en México y los países de habla hispana del continente. No se puede decir que otro proyecto pop nacional adolescente haya tenido tanto éxito como este.

Entre sus integrantes femeninas, Nicole Natalino abandonó Kudai en 2006 para en 2008 lanzarse como cantante solista.

En otro ámbito, la banda Golem, con su baterista Olivia Alarcón, quien venía de la banda de punk rock Trago Amargo, se mostró desde su formación en 1999 como una banda con mucha convocatoria y presentaciones concurridas. El pop rock melódico de Golem y sus textos deprimidos les dio la característica de “melancólicos”. En 2003 editaron *Golem*, por Sello Azul, que fue reeditado en 2005. Con su instrumento principal, la guitarra eléctrica, Olivia ha tenido una larga carrera en el país. Ha trabajado en diversos proyectos laborales musicales con otras mujeres, como bandas de Covers, así como en proyectos creativos originales. Actualmente se desempeña como guitarrista en el proyecto de su padre Raúl Alarcón, más conocido como Florcita Motuda, compositor destacado desde la década de los setenta⁵⁵⁴.



Olivia Alarcón, ca. 2008.

Claudia Sepúlveda, o “Flor”, lidera la banda Sónica, nacida en 2001, una de las bandas más conocidas de pop rock de la escena nacional. La voz aguda de Flor le entregó a un sonido característico entre las bandas del circuito pop rock chileno. Fueron editados por Cápsula Discos, el exitoso sello independiente de los integrantes de la banda Matorral.

⁵⁵⁴ No se ha podido obtener más material acerca de esta intérprete por problemas de coordinación.

Mónica Rodríguez, más conocida como Monik, derivó de su paso por la televisión a una carrera como solista, que pasó por muchas fases antes de Monik. Como tal debuta en 2004 con una propuesta que presentaba una música cercana al rock gótico, sobre todo en el aspecto visual. Algún recuerdo de Sinead O'Connor en sus voces octavadas, y bases instrumentales con guitarras con mucha distorsión. Las temáticas de Monik se relacionaban con la angustia suicida y la soledad.

El proyecto Ruch, una banda formada en 2006 por Ximena Abarca, Mai Salazar y Luti Ortiz, de power pop femenino, siguiendo la línea de proyectos como Destiny's Child o Pussycat Dolls, fue una banda que buscaba mostrar el cuerpo femenino con propuestas de moda y maquillaje innovadores. El trío de actrices y cantantes Pink Milk, formado por Gala Fernández, Elvira López y Gabriela Aguilera, debutó en 2000 en una propuesta que unía el teatro con la música.

Otras bandas de pop nacionales son Los Abandoned, radicados en Estados Unidos; Deplásticoverde, proyecto de Carolina Espinoza; Cajamúsica, con su baterista y bajista Loreto Ríos; el proyecto Ropert, de la carismática cantante y actriz Daniela Ropert, Gameover, de fines de los años noventa, con Karen Muga entre sus integrantes, entre muchas otras. La banda femenina Madam, con su cantante y guitarra principal por Paz Quintana, una de las más destacadas guitarristas de la escena local, participante paralela de la banda Tizana. Madame está formada por cuatro mujeres: Paz Quintana, Karin Altman, Viviana Fuenzalida y luego Editra Paz. Por su parte, Natalia Molina se ha destacado dentro del pop, como una compositora, cantante y guitarrista muy popular en la escena nacional, que cultiva una música con algunos sesgos de folk anglo, en algunas de sus canciones. Similar al caso de Rocío Peña. También sobresale el proyecto de música gitana liderado por Fernanda Carrasco, La Mano Ajena, que desarrolla música de influencia Kusturika, y Kali Mutsa, de la actriz Celine Raymond.

En la canción pop rock, sin duda la compositora, instrumentista y cantante que más se ha destacado en la escena reciente ha sido la precoz Francisca Valenzuela. Crecida en Estados Unidos, estudió música en ese país y tuvo clases de piano clásico por varios años. También adolescente, publicó un libro de poesía, *Defenseless Waters* (2000), en ese país. Se ha distinguido como pianista, que a muy corta edad, veintidós años, ha consolidado su carrera como solista en la escena latinoamericana. Su composición en el piano la comenzó con diez

años, y su difusión se hacía en festivales durante la época de colegio. La orientación de Chico Jano ayudó a Francisca a armar su carrera, que la llevó a reclutar una banda, buscar un sello, poner sus demos en la radio, etcétera. En un año y medio comenzó una carrera ascendente muy rápida, que la hace una de las mujeres más precoces y destacadas del pop nacional, principalmente por la calidad en el manejo del instrumento, lo cual es bastante inusual para el público chileno, a lo que se suman sus temáticas contestatarias, feministas y provocadoras. Influencias como Fiona Apple, Joni Mitchell, Carole King y la reciente Alicia Keys se manifiestan en su música y performance. Su encuentro con rockeras “enojadas” en los noventa marcaron un cambio en sus influencias musicales.

Cuando tenía como quince años empecé a participar en festivales. No sabía muy bien cómo proceder, porque no tenía muchos amigos músicos, ni familia música, entonces fue como “¿qué hago?”. Empecé a tocar en el circuito jazzero, porque como que no había mucho espacio entonces para tocar música más folk y de cantautor. Entonces comencé a tocar y mi pololo de esa época empezó a llevar gente a verme y todo eso. Hasta que llegó el Chico Jano y Marcelo Aldunate. Ellos me dieron un apoyo más formal y me orientaron. Y así hice cosas y empezó a pasar todo⁵⁵⁵.

Francisca ha sido una de las cantautoras del 2000 que más han establecido como temática frecuente el asunto del género y las mujeres. Sus textos antimachistas la han estigmatizado como una feminista acérrima. Pero las apariencias engañan. Para ella es solo un tema de interés, que cultiva también en su carrera paralela de periodismo. Sus palabras resuelven algunos prejuicios respecto de ello:

Hay dos ejes en el tema del género para mí. Por una parte, la cosa intuitiva de ser mujer y de cantar desde la perspectiva de ser mujer. No soy hombre, y las cosas que me han pasado, que yo creo que a todos nos pasan, amor, desamor, inseguridad, uno las vive como es no más. Ahí hay una dosis de femineidad innata. Yo escribo desde mi experiencia, no estoy tratando de universalizar una experiencia común femenina. Por ejemplo, cuando escribí *Peces* era súper chica, esa canción que se transformó un poco en un himno femenino del despecho, y estaba súper enojada en ese momento haciéndolo. Muchas veces me han dicho que yo odio a los hombres. Y entonces tengo que explicarles que no es eso, que en realidad lo que pasa es que mis problemas de pareja personales son temas para mí en mi música, pero la gente igual lo interpreta como feminismo⁵⁵⁶.

⁵⁵⁵ Entrevista con G. Becker, septiembre 2009.

⁵⁵⁶ Conversación con la autora [sep. 2009].



Francisca Valenzuela. Foto de Cristián Valenzuela.

Por otra parte, su discurso no queda exento de la crítica hacia el machismo:

Y bueno, aparte de esta intuición espontánea de escribir como mujer, está la visión más intelectual acerca del género, que fue lo que me pasó con “Dulce”. Y ahí tuvo que ver mi llegada de Estados Unidos, que me permitió ver algunos rasgos machistas y chovinistas de la sociedad, sutilmente, incluso en las familias más acomodadas, más convencionales y resueltas. Ahí se ve eso machista de la mujer-objeto, y cómo la sociedad ve de manera burda a las mujeres, aceitosas, frotándose en el auto... Todas esas cosas me conmovieron como para comunicar algo. Y bueno, el doble estándar social de los hombres y las mujeres: que si te agarras a varios tipos eres una perra, y si un hombre se agarra a varias minas es un winner. El “buena perro” me impactó mucho⁵⁵⁷.

Por su parte, la ex Supernova de la segunda generación, la compositora, actriz y cantante Sabina Odone, proveniente de una familia italiana, se formó en el seno de esa colonia, cantando y bailando en grupos de folclore de ese país, además de la práctica del ballet. Luego de haber ingresado en 2001 al programa *Música libre*, de Canal 13, fue llamada para formar parte de la segunda generación de Supernova. Le tocó recibir la nominación al Grammy Latino al año siguiente. Con la disolución del grupo, Sabina comenzó a estudiar teatro y participó en diversos programas de televisión como actriz. En 2005 lanza su primer disco, *Sentencia de amor imposible*, el cual mostró una fusión entre folclore y pop bastante particular, que la llevó a ser conocida en los medios.

Camila Moreno comenzó cantando en el transporte público con su guitarra, y terminó como candidata al Grammy Latino como mejor canción alternativa en 2008. Hija de un cineasta

⁵⁵⁷ Ibid.

y una madre temporera, lo que la llevó a diversos viajes tanto por el sur de Chile como por Nueva York, sus temáticas sociales y de protesta la llevan a ser considerada una importante cultora de la canción Neo Folk. Camila cursa estudios paralelos de medicina mapuche y pedagogía en música.

Otras cantautoras son Florencia Lira, Carmen Salvador, Carolina Frambuesa, destacada por su calidad vocal, Francisca Meza, entre muchas otras.

En el ámbito del soul y funk se encuentran proyectos como el de Carito Plaza, Funk Real, LOB de Camila Fuenzalida, el Tributo al Funk, donde participan varias cantantes, como Loretto Canales. También se destaca el proyecto de K-Reena, nieta de Palmenia Pizarro, que creció cantando boleros, vales peruanos y baladas. Luego de conocer a la cantante Whitney Houston y documentarse en la música negra, estudió canto y realizó un disco en esa línea, en una producción discográfica de 2009.

El proyecto LaMonArt fue entablado en 2001 por Amy Amorette y Lorena Pualuan, hermana de la integrante de Mamma Soul Jeanette Pualuan, junto a una banda con ensamble de bronces, propios de este estilo.

Betty Boop es una banda femenina formada por Karla Argandoña, cantante de larga trayectoria, Olivia Alarcón en guitarra, Edita Rojas en batería y Natalie Santibañez en bajo, y que se han dedicado a realizar covers, como una agrupación laboral, una de las muchas ideas necesarias para la sobrevivencia de los músicos. Edita Rojas ha tenido una creciente carrera como baterista de la banda Electrodomésticos durante los 2000.

Una de las bandas más representativas de la escena independiente ha sido Guiso, formada en 1999. Su bajista Bernardita Martínez ha colaborado en las grabaciones de sus discos *Sintonizar el ruido* (2002) y *El sonido* (2004), bajo el sello independiente Algo Records. Por su parte, la banda Miss Garrison planteó una propuesta muy interesante respecto de la sexualidad y el género. Basó su concepto original en Miss Garrison, una muñeca de plástico anarquista, que vive en un Sex Shop y que está rodeada de sexo todo el tiempo. Su baterista y cantante, Francisca Straube, entrega con fuerza estos discursos al tiempo que muestra un gran desplante

en el instrumento, que la caracteriza como una baterista destacada de la escena indie santiaguina. Influencias de bandas como Le Tigre, formada en 1998 por la cantante feminista de la ex banda Bikini Kill, Kathleen Hanna, y Johanna Fateman, ambas militantes del movimiento gay y feminista post punk, hacen de Miss Garrison una propuesta que violenta los estatutos de género aceptables por medio de una música fuerte y resistente y un contenido explícito y directo.



Miss Garrison

El proyecto Purdy Rocks, llevado a cabo por Caterina Purdy, artista visual y compositora, se enmarca dentro del electroclash, tendencia marcada por un desarrollo paralelo del ámbito visual y la música. Como artista, ella ha desarrollado un trabajo en el arte taxidermista, que es la disección de animales intentando que mantengan la apariencia de vivos. De este modo ella hace participar en el show a su *Gato-guitarra* y otros personajes, además de presentar material audiovisual que acompaña el concierto en su totalidad. Su música es producto de un proceso de composición con medios electrónicos no computacionales, esto es, una batería programable, uno o dos generadores de sonido y micrófono, por el cual ella misma canta. La inspiración en clásicas rockeras como Nina Hagen hace del espectáculo en vivo un show de alta interacción y variedad. Actualmente ha mutado hacia el proyecto de fusión Cholita Sound, en el cual toma elementos de la música andina y otras tradiciones americanas, en un tratamiento electrónico.



Purdy Rocks

Las principales exponentes del metal rock femenino en Chile han sido las chicas de la banda Allison, formada en 1998 por las hermanas Marisela y Lorena Bruna en guitarra y bajo, y con diferentes bateristas. Actualmente trabajan con Sandra Leiva en bajo y Loreto Silva en batería, ya que Lorena tuvo que retirarse. Allison ha sido una banda fundamental en la consolidación de las mujeres dentro del death metal, siempre en la escena independiente y underground. El alto nivel instrumental de estas chicas, sumado a la impresionante performance de voces guturales de Marisela, propias del estilo, hacen de esta banda una de las de más alto rendimiento a nivel del circuito. No han sido editadas.

La banda Pope Joan tomó su nombre de una mártir medieval, y como banda de metal han tocado los temas referentes al género y la religión en diversas ocasiones. Con un buen nivel instrumental, este cuarteto formado por Carolina Hernández en guitarra, Paola San Martín en bajo, Jacksa Suazo en batería y Gal Baliero en la voz, edita su primer EP, llamado *Cáliz*, en 2009.



Banda Pope Joan.

Una banda de rock gótico es The Fallacy, con la guitarrista y cantante Angela Bernine.

En el ámbito del punk, la banda Voodoo Zombie ha tenido una importante labor, a través de su cantante Katona. Crecida en un ambiente familiar hostil, esta chica pasó gran parte de su adolescencia en la calle, desde muy joven. Sus vivencias e intereses la llevaron a tener un discurso muy claro y profundo acerca del tema del género.

Por el año 93, cuando tenía doce años, Chile recién estaba empezando a carretear a las calles, y como que me dio justo una época, que tenía una madre bastante descuidada, y entonces yo salía mucho a la calle, y alcancé a pillar tocatas del Manuel Plaza, muy chica (...). Cuando éramos niños, de los juegos de infantiles saltamos como a la multicancha, a la pelota, a otros juegos, y de ahí nos hicimos como adolescentes y como que de a poco empezamos a volvernos Punkys, todos, hasta que en un momento todos los amigos ya éramos un grupo más o menos notable en la zona donde nos juntábamos⁵⁵⁸.

Desde 1997 estuvo en bandas punk cerca de su amiga guitarrista Olivia Alarcón. Participaron en las escuelas de rock bajo tutela de Claudio Narea, pero fracasó la iniciativa. Luego, Katona se va a la banda Imperio, que también se mantuvo con algún grado de figuración dentro del ambiente del punk.

Fui bastante feminista en esa época. Canté a favor del aborto, canté contra la violencia... Como vocalista de una banda igual trataba de meter cosas que... que eran polémicas, que incluso dentro de los mismos punkys eran discusión, por ejemplo el aborto. Hay punkys que avalan el aborto y otros que están en contra, me entiendes, era... ¡un poco anacrónico! Si pensamos que es netamente una cosa cristiana, del espíritu y desde cuando somos personas, cachái, pero siempre hay discusión⁵⁵⁹.

Al salirse de ahí conoció a un anciano que tocaba en una banda de swing en el Club de Jazz, encuentro que cambiaría su vida y su visión de la música.

Me acerqué al viejito y le dije que me interesaba mucho el swing, me interesaba mucho indagar en el género, para ver qué se podía hacer, qué podía yo aprender; y me dijo que ya estaba jubilado, que tocaba por gusto en su banda. Y me invitó a su casa, jugamos ajedrez (...). Él mismo me enseñaba, él tocaba el saxo, y me hacía entonar y cantar a la par con su saxo; entonces, como que empecé a aprender mucho de las notas (...). Y tocábamos con sus nietos. Pero me pasó algo feo cuando se murió este viejo, cachái.

⁵⁵⁸ Conversación con la autora [ago.2009].

⁵⁵⁹ Ibid.

En el ensayo que decidieron hacer después de la muerte de este señor pidieron que me retirara porque mis gritos estruendosos hacían que Ella Fitzgerald se revolcara en su tumba. Así me lo dijeron, ¿cachái?⁵⁶⁰.

Fue entonces cuando ideó una banda de Psychobilly, Voodoo Zombie, junto a Sergio Cruz, Lucifer Rocker y Seb. Este género nació a partir de la fusión entre el punk y el rockabilly, y se caracteriza por el uso del contrabajo en su configuración instrumental. La estética y textos del psychobilly se centran en de los temas de violencia, la muerte, el terror, el sexo violento, en una propuesta con vestuarios y maquillaje extremos, retratando muchas veces a los zombies. Los círculos psychobilly se caracterizan por su machismo, y Katona respondió a ello con discursos feministas.

Me interesó mucho el tema del género, y fui muy agresora con respecto al feminismo. Fue súper útil, súper... yo creo que todas las minas, realmente independientes, que quieren hacer sus cosas en la vida, en algún momento tuvieron su parte feminista... como obsesiva, como que en algún momento le dio con la cuestión...O sea, tú, ¿qué haces para desligarte de tus padres? Tenerles bronca. Es normal desilusionarte de tus padres, con esa imagen tan fuerte, con la madre y el padre, y el pelearte, y la pugna de eso. Así se crea tu persona cuando eres adulto. Lo mismo pasa con las mujeres cuando se quieren emancipar. En algún momento tienen una bronca, una bronca interna, y empiezan a estudiar esto del feminismo, de la historia de las mujeres. Viene una etapa de club de Lulú, de “no, que no me parece, que no me parece, no me parece... no”. Incluso en algún momento llegan a ponerse monotemáticas, ¿sabes? Pero eso es bueno, es una etapa en que tú aprendes que eso está mal. Cuánta cosa que ves en la tele, en la radio, en las revistas, las minas esqueléticas, te dai cuenta que todo el asunto no está bien. Y ahí es cuando tení forjada tu personalidad como mujer de lo que está bien y de lo que está mal para ti, y como que bajái un poco los decibeles del género, del feminismo, de toda esa cosa, para que tú también puedas transar con tu entorno. Hay un momento que toda mujer independiente se vuelve hostil, porque se empieza a dar cuenta de cosas que simplemente no son así, y que tú tienes la opción de cambiarlas. Pero antes de tener tú la opción de cambiarlas, tienes tú que decirle un no gigante⁵⁶¹.

⁵⁶⁰ Ibid.

⁵⁶¹ Ibid.



Voodoo Zombie

Otra banda chilena de psychobilly es Divino Bastardo, con la bajista Susana Cáceres.

Otras bandas de rock con participación de mujeres son Loretta Bobbits, Muñeca Muerta y el proyecto Death Christine de la cantante Cristina Forno, entre otras.

La banda Espejos Muertos, formada por Casimiro de las Calaveras en guitarra y voz, Camila Alcaíno en bajo y Graciela Morales en batería, presentó una propuesta innovadora y única en la escena rockera santiaguina. Su puesta en escena está basada en su estilo musical que han denominado como “rock de cementerios” y que basa su poética en la literatura de Edgar Allan Poe. La propuesta muestra vestuarios de calaveras y velos negros, con tres personajes creados: Casimiro de las Calaveras, Camila Decharol y Graciela Rosanegra, quienes procuran lograr en el receptor un encuentro con sus emociones menos próximas, abarcando así espectros como la soledad, la locura, los astros de la noche, seres fantásticos, la muerte, la sangre y el suicidio.

Graciela Morales ha sido una de las bateristas más activas de la escena dark chilena. Iniciada en la batería en su infancia, al salir del colegio ingresó a la carrera de percusión al Instituto de Música de la Universidad Católica. La narración de su experiencia resulta ilustrativa para la situación del machismo en el mundo de los tambores:

Mi experiencia en el conservatorio fue traumática (...). Cuando llegué había ya una mujer pero estaba saliendo. Pero ella era como súper piola. Pero, claro, llegué yo, toda minita, con el pelo rojo, alternativa, y creo que fue como chocante para ellos. Al

parecer, no es un cuento de ser mujer, sino un tipo de mujer. Tiene que ver con la personalidad también (...). Pero todo se fue pasando. Finalmente, yo con mis compañeros terminé siendo una especie de psicóloga, confidente de todos ellos. Una mujer entre puros hombres, y al final terminaron cuidándome y todo (risas)⁵⁶².

Graciela se dedicó de lleno al ejercicio de la batería en diversos proyectos de rock, teatro y performance, además de entablar una carrera como locutora radial.

A veces cuando terminamos de tocar se me acercan tipos X y me dicen: “Oye, pero deberías haber hecho eso de tal manera”. Yo no pesco ni me enoja ni nada (...). Hay cierto tipo de hombres que creen que por ser mujer y baterista pueden corregirte y decirte lo que tienes que hacer. Y me ha pasado que me corrigen, o también que te tratan como uno más. Y yo les digo: “No po, si soy mujer. Tocaré un instrumento que a lo mejor lo tocan la mayoría de los hombres, pero soy mujer”. Son un poco pelotudos los hombres bateristas, así como cabeza de corchea. Mis más amigos no son bateristas. En general, yo creo que incluso les genera un poco de rechazo (...). Porque son súper competitivos, quién hace el mejor redoble, etcétera. Y yo no estoy ni ahí con eso, tengo más vida que un redoble⁵⁶³.



Graciela Morales junto a Espejos Muertos

Pero sin duda una de las instancias más importantes que han asimilado las temáticas de género y el rock ha sido el festival anual de bandas femeninas Femfest. Este tuvo su primera versión en el año 2004, siguiendo la línea de los Ladyfest extranjeros. La gestión de jóvenes rockeras de comienzos de los 2000 de las bandas Rompehogares, Flores Marchitas, Las Jonathan y Vaso de Leche dieron paso a armar un festival que pusiera sobre la mesa los

⁵⁶² Conversación con la autora [jul. 2009].

⁵⁶³ Ibid.

proyectos artísticos emergentes de bandas de mujeres que no encontraban espacios para tocar en vivo.

Las Jonathan se habían formado a partir de la banda Día 14 como iniciativa de la bajista Susana Cortés de formar una banda de chicas. Día 14 nació de la reunión de dos amigas, Rucia y Susana, a fines de los años noventa. Cultivando los estilos Riot del punk y tocando temáticas feministas que hacían alusión a su nombre, se destacaron con la única banda de mujeres de ese momento. Día 14 fue conocida entre las redes del rock, recibiendo una serie de críticas y prejuicios, así como un público cautivo que se identificó con su trabajo. Sin duda Día 14 fue una de las únicas bandas femeninas de la escena de fines de los noventa.



Las Jonathan, 2007

Junto con la baterista Carolina García y la guitarrista proveniente de la banda Pendex, Alejandra Elgueta, Las Jonathan tuvieron alguna figuración en los medios. Pero los embarazos sucesivos de sus integrantes las llevaron a un largo receso. Rompehogares venía de la banda Penélope Glamour, cuyas integrantes, Manuela Valle y Paz Reese, fueron fundamentales en la ideación del festival. Puesta sobre el tablero la premisa punk de *Do it yourself*, este festival autogestionado e independiente se basó en la idea de “quien quiere tocar debe trabajar”. Con los pocos medios que la autogestión permite, lograron realizar el primer Femfest en el Cine España. En esa oportunidad tocaron las bandas Vaso de Leche, Lilits, Goldenbaba, Flores Marchitas, Rompehogares y Las Jonathan, además de She Devils, invitadas desde Argentina. En 2005 se une la banda Esperpéntica. En los años sucesivos, algunas de estas bandas desaparecen, y circulan otras como Viage, Blanche Dubois, D’Mulut, Niña con Frenillos, La Pulpo Orchestra, My Friend María, Lomofilia, Fabiola Machado, Espejos Muertos, Horregias y Reina Luna, entre otras. El grupo estable de bandas se forjó como una verdadera comunidad de mujeres

músicas, que se estabilizó como una Coordinadora Femfest. Con reuniones mensuales para preparar cada festival, la premisa de la participación activa de sus bandas se transformó en el mecanismo motor de la misma factura del festival.



Chicas Femfest, ca. 2006

Los festivales Femfest incluyeron muestras de teatro, pintura, fotografía y diferentes performances e intervenciones. Por su parte, se unió al colectivo definitivamente su animadora y participe activa, Hija de Perra, personaje travesti que anima los eventos con alguna acompañante, como Barbie Chilena o Irina La Loca. Hija de Perra desarrolla un concepto ligado al travestismo de culto proveniente del activismo Queer con discursos musicales, que en performances pornográficas o teatrales buscan poner en cuestionamiento las entidades de poder religioso, social y de género. Hija de Perra ha sido una participante activa desde la fundación de Femfest, en su rol de anfitriona del festival.



Hija de Perra en Femfest

El financiamiento para los eventos se obtiene durante el año con las Femfest Tokadas, conciertos de las bandas participantes en diversos lugares, cuya recaudación se iba al fondo común. Femfest logró obtener financiamiento estatal entre 2007 y 2008, a partir de diferentes entidades relacionadas con la juventud y la mujer. En esos años contó también con el apoyo de Radio Tierra, frecuencia AM, con un programa que perduró años. Finalmente, comenzaron a trabajar con las escuelas de rock, transitoriamente, y otras instituciones sociales.



Puesto de venta de objetos y discos Femfest.

La horizontalidad en la toma de decisiones dentro de la coordinadora Femfest es un tema fundamental, así como el trabajo de todas sus participantes. No hay jerarquía en Femfest. María Paz Reese ha sido la principal sostenedora de la iniciativa, junto a Carolina Ozaus y Bárbara Finsterbusch, ex vocalista de Lilits. Como señala Paz Reese:

El principal filtro para seleccionar las bandas de Femfest, que las seleccionamos entre todas, es que participen en la coordinadora, que vayan a las reuniones, o si no pueden estar, que muestren interés. Necesitamos bandas comprometidas y participativas, porque el festival lo paramos entre todas las bandas que participan. También nos gusta traer bandas que nadie conozca, para que la gente pueda conocerlas. Muchas bandas se han consolidado después de los Femfest, como las D'Mulut o las Lilits⁵⁶⁴.

Y Bárbara agrega:

Si al principio esto fue por crear un escenario, un lugar común para las bandas de mujeres, que estaba muy ligado a la discriminación que todas habíamos sentido en algún momento, siento también que con el paso del tiempo eso ya no es tan fuerte como existía antes. Las bandas nuevas no tienen ese espíritu que nos unía a nosotras, que nos echaban de los lugares porque éramos bandas de puras chicas, o porque éramos lesbianas, te echaban de los bares o los sonidistas no te hacían el sonido correcto⁵⁶⁵.

Y sigue Pacita:

Queremos ser una productora, hacer un centro cultural. Sentimos que necesitamos tener nuestro espacio para hacer lo que queremos, tocatas, obras de teatro y todo eso sin tener que pedir permiso ni preocuparse de esas cosas. También hacer talleres para mujeres que no sean de tejido y bordado, sino que las señoras y las chicas puedan abrirse a otras cosas⁵⁶⁶.



Afiche Femfest 2005.

⁵⁶⁴ Conversación con la autora [ago. 2009].

⁵⁶⁵ Conversación con la autora [ago. 2009].

⁵⁶⁶ Conversación con la autora [ago. 2009].

Femfest plasma su idea inicial en diseños elaborados por una de las integrantes de esta coordinadora, Karin Jara. Esta diseñadora de vestuario y que ha colaborado activamente en construir este proyecto, afirma respecto del género:

Me parece que Chile es un país en vías de equidad. Con respecto al tema igualdad, yo diría “equidad”, es más congruente, en el sentido de que es importante asumir que hay diferencias claras entre los géneros, como de la misma manera las hay entre las personas. Ninguna persona es igual a otra. Pero no por esas diferencias debe existir desigualdad de oportunidades. Y en este país siguen existiendo muchas brechas al respecto. El hecho de que aún se debata por nuestros derechos reproductivos, culturales, espaciales, etcétera, demuestra nuestra incapacidad de avance y aceptación de temas que en realidad son inalienables⁵⁶⁷.

Y continúa Karin:

Creo que un tema preocupante es la misoginia y la violencia; pero más alarmante aún es el famoso concepto de belleza o esteticismo contemporáneo femenino. Siento que el criterio que les estamos entregando a las futuras mujeres carece de respeto por ellas mismas y las convierte en “pollos inyectados”. Personalmente creo que mutilar tu cuerpo para que otras personas te acepten y te quieran es, por decir lo menos, preocupante, incluso lo enfermizo que es el hecho de que muchas vivan en torno a cuánto pesan o que dejen de nutrir su cuerpo por verse flacas. Y es que en realidad eso ha existido a lo largo de la historia, las mujeres hemos destruido nuestra esencia por atraer, parecer o complacer⁵⁶⁸.

Y continúa sobre Femfest:

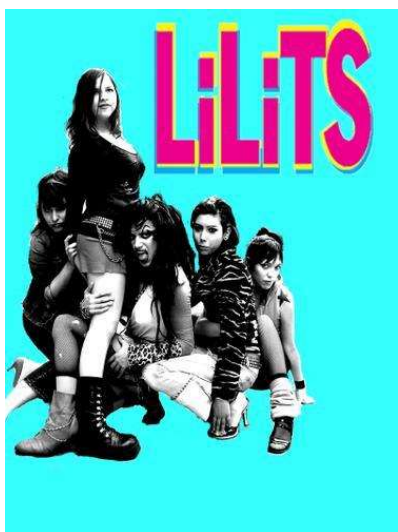
Pensar que estamos por debajo es aceptar el machismo. Tomarse los espacios y hacer lo que nos gusta es demostrar la equidad por la cual lucharon mujeres hace más de un siglo, de la cual muchas reniegan, diciendo cosas negativas acerca del feminismo. Siempre he pensado en ello y en realidad yo me siento muy agradecida. Sin la lucha de ellas, nada de lo que nosotras hacemos ahora, hechos muy cotidianos como estudiar, vestimenta, etcétera, podríamos hacerlo. Simplemente gracias a ellas. Muchas dieron su vida por lograr esos hechos y otras fueron muy vapuleadas. Por eso creo que Femfest se transforma en parte de esa historia de lucha. Me causa mucha curiosidad que siempre se cuestione el festival y se haga la clásica pregunta: “¿por qué solo mujeres, acaso odian a los hombres?”. Para esta sociedad, sobre todo para los hombres, el tema género es un cuasi desafío territorial, es como cuestionar su hombría y virilidad⁵⁶⁹.

⁵⁶⁷ Conversación con la autora [jul. 2009].

⁵⁶⁸ Conversación con la autora [jul. 2009]

⁵⁶⁹ Conversación con la autora [jul. 2009]

La banda Lilits ha sido una de las que más se han consagrado en la escena nacional. Formada por Javiera Zebra en batería, Masiel Asecas en bajo y voz y Lorena Gata en guitarra y voz, esta última sería reemplazada por Bernardita Traub, o Bernardita Segunda, en 2009. Lilits comenzó con sus integrantes muy jóvenes, en el marco de Femfest. Siendo parte del colectivo, con temáticas antimachistas y de irreverencia, hoy se yergue como la banda femenina más importante de los 2000, con gran calidad musical y escénica. En 2005 editaron *Lilits*, por la CFA, y luego de retirarse Lorena editaron *Sueltas* en 2009. A estas alturas, el éxito de la banda ya estaba consolidado, luego de diez años de trayectoria, con un público fiel y nuevas perspectivas.



Lilits en su primera formación, ca. 2005.

La banda Vaso de Leche nació a fines de 2003, en los paisajes de la histórica Villa Portales. Tania Corvalán y Carolina Ozaus se reencontraron para unir sus creaciones sonoras junto a una Drum Machine, o batería electrónica. El nombre de la banda fue tomado en honor al cuento del escritor chileno Manuel Rojas. En el año 2004 lanzaron su primer disco, llamado *Primero*, el cual grabaron de manera independiente, en TC Producciones. Vaso de Leche impuso el tema lésbico como contienda del rock femenino sobre la mesa. Su sonoridad, inspirada en bandas como Siouxi and The Banshees, Placebo, Sonic Youth y Stereolab, entre otras, le da un ambiente cercano al Noise rock, con textos inspirados en la poetisa Carola

Ozaus. Esta banda ha participado ininterrumpidamente en los Festivales Femfest. Luego incluirían un varón en sus baterías.



La escritora y guitarrista Carolina Ozaus de Vaso de Leche, 2007

La banda D'Mulut, formada por la bajista de Lilits, Masiel, la baterista Carolina Arévalo “Baquetas sangrantes” y Andrea Valdivia, se alzó como una banda de fusión rock con influencias del jazz, en la voz principal de Andrea, quien estudió canto popular y es actualmente profesora de canto. Este trío se entabló como una de las propuestas de fusión más interesantes de la escena local, con gran calidad instrumental y una interesante composición, hasta su receso actual. Andrea entabló el proyecto Sandyrose.



D Mulut: Masiel, Carola y Andrea

Niña con Frenillos, banda formada por Winifrede Walbaum en la voz, Catherine Cordomi en la guitarra, Paula Sepúlveda en el bajo y Romina Vaccaro en la batería, ha sido uno de los proyectos de dance punk con mejor aceptación por la escena indie santiaguina. Con una boca pintada de rojo con frenillos fijos como logo de la banda, Niña con Frenillos propone un proyecto ecléctico y creativo, definiendo su estilo como Pijama Party.

La banda Horregias contraponía el sentido de “horribles” con “regias”, con una mirada irónica acerca de los roles del género femenino y gay, planteando los problemas cotidianos de no poder “cumplir con las expectativas” de ser mujer. Su propuesta es intrínsecamente de género.

Esperpéntica fue una banda formada dentro del Instituto de Música de la Universidad Católica. Sus inicios como conjunto de cámara de música popular, con batería, teclado, flauta travesa, violonchelo, contrabajo y voces, fue mutando hacia el rock progresivamente. Esperpéntica dio vida a un rock sin guitarras, de tendencia progresiva. En su formación definitiva, con la actriz y compositora Daniela Ropert en voz principal y composición, Karla Schueller en teclados y composición, Graciela Morales en batería y Lupe Becker en bajo. Sus temáticas y performances basadas en el esperpento literario definieron su estilo como fusión rock melodramática, por sus influencias eclécticas y sus textos existencialistas. Karla Schueller comenzó una larga carrera como compositora de música electroacústica, y se entabló como parte del movimiento de música improvisada hasta la actualidad.



Esperpéntica: Graciela Morales, Daniela Ropert, Karla Schueller y Lupe Becker.

CIERRES PRELIMINARES

Es imposible pretender que no se hayan quedado importantes aportes fuera de este intento. Este proyecto tiene como fin, en su parte histórica, abrir una perspectiva acerca del rol protagónico que han tenido las mujeres en el rock chileno, ausentes en la literatura acerca de este tema, entregando una idea general del panorama acontecido en los últimos veinte años, una tarea sin duda ambiciosa. Se ha intentado establecer una mirada crítica acerca del tema del género en el rock nacional como un núcleo temático interesante y con muchas aristas, que por medio de los testimonios de sus protagonistas se puede dilucidar con claridad.

El fenómeno mediático de mediados de los años noventa que se ha descrito en el capítulo anterior, inducido por la drástica apertura de los medios y el asentamiento de las industrias extranjeras en el país, estableció un nuevo perfil de mujer profesional en la música. La mayoría de las noventeras mostraron sus capacidades administrativas, de decisión y liderazgo dentro de la industria musical.

Al respecto, es significativo preguntarse a qué se debió la escasa presencia femenina en la escena rockera de los ochenta. El productor Óscar Sayavedra nos da algunas señales:

Cuando yo llegué a Chile (1989), la industria discográfica y los medios asociados a la música eran muy inmaduros, iletrados podríamos decir, tenían muchos mitos, como aquel de que “las mujeres no venden”. Fue lo primero que me dijeron: “las mujeres no venden”, y lo decían al mismo tiempo que Madonna estaba arrasando el planeta. De modo que, eso del género, para mí era medio absurdo. Nunca le encontré razón de ser, y por lo tanto nunca firmé mujeres con miedo, y todas tuvieron un suceso de mediano hacia arriba⁵⁷⁰.

El rol de las instrumentistas en los noventa fue fundamental en la apertura de este espacio para las mujeres, al apoderarse de instrumentos que siempre fueron catalogados como “masculinos”⁵⁷¹. Estas asignaciones relacionadas con la masculinidad tenían su fundamento en

⁵⁷⁰ Conversación con la autora [ene. 2011].

⁵⁷¹ En ese sentido, las partícipes del movimiento de glam rock en Estados Unidos habían hecho un gran aporte al empoderarse en estos instrumentos, en bandas como Vixen o The Bangles.

el uso de la fuerza, el tamaño y, por supuesto, con la postura corporal esperada para una mujer. Cabe señalar que en los 2000 las instrumentistas chilenas de rock serán en su mayoría bateristas y bajistas, ambos roles que fueron durante los setenta y parte de los ochenta casi exclusivamente ejercidos por hombres, exceptuando los espacios underground, espacios en los cuales la presencia de la diversidad, manifestada en diferencias irreconciliables de género, raza, estrato social y nivel educacional, marcó el sostenimiento de este espacio y su continuo enriquecimiento a lo largo de las décadas, hasta la actualidad. No así en el ámbito del mainstream, en el cual encontramos los operadores de género constantemente, al asociarse estas músicas a medios relacionados con el sostenimiento de la estructura patriacal y machista.

Por otro lado, en los noventa las mujeres músicas transgredieron las normas morales y estéticas aceptadas desde las exigencias de la iglesia, el militarismo y conservadurismo, continuando con la tarea que habían comenzado sus antecesoras pioneras de los setenta y, por sobre todo, quienes ejercieron más radicalmente estas acciones: las rockeras de los ochenta. Éstas y sus herederas generacionales colaboraron a crear un perfil femenino desinhibido, contestatario y con contenido, indiferente a los roles de género establecidos desde los sistemas del poder y el machismo.

Estos logros de las pioneras y ochenteras serán asumidos por la cultura joven de los noventa, quienes asumen como realidad tácita la igualdad y participación colectiva entre los géneros. Es por ello que éste no se presenta como un tema destacado para la música de las creadoras de esta década, ya que asumen que “no es tema”. Se situaron de igual a igual con el poder masculino, entablando carreras exitosas y autónomas hasta la actualidad.

La inserción en el movimiento cultural underground de los 2000 del poder gay y las lesbianas colaboró de gran manera en la consolidación de una mirada pluralista al ejercicio de las manifestaciones artísticas, con su consecuente enriquecimiento. Esta década muchas mujeres tomaron el tema del género en sus discursos musicales y lo pusieron sobre la mesa de una manera renovada, con la conciencia de que hablar desde la feminidad o desde el lesbianismo es hablar desde una experiencia personal, como otras. Al mismo tiempo, algunos sectores comprendieron que, aun en el siglo XXI, hablar en Chile acerca del género es hablar de una historia de subalternidad y de modelos irrenunciables, y que solo con la potenciación de los

discursos y del movimiento conjunto se superan dichas desigualdades, al menos en el ámbito en que su música puede ejercer influencia. De esta manera, las rockeras han sido, consciente o inconscientemente, feministas hasta sus últimas consecuencias, estableciendo nuevos sistemas de funcionamiento familiar, de crianza de los hijos, de exposición frente al medio y, finalmente, de discurso vivencial.

De esta manera se puede concluir que el feminismo, más que un discurso, es en sí mismo una actividad, una forma de vida, una militancia en la experiencia y la visión cotidiana, y por tanto, compete no sólo a las mujeres, gays y lesbianas sino a la sociedad completa.

Conclusiones (y visiones)

Rock y género en Chile

La antología que se ha presentado arroja a primera vista una conclusión general, en relación a la diversidad de espacios en los cuales las mujeres se sitúan frente al tema de género. Una futura etapa de esta investigación podría ampliar la muestra hacia la música escrita y oral, si bien a partir de las entrevistas realizadas se puede obtener un corpus mínimo de evidencias. Un futuro trabajo investigativo de gran trascendencia con relación al género es el tema relacionado a la educación musical. Este es un tema muy profundo, que ameritará en el futuro una atención especial.

Sería redundante ahondar en conceptos que las mismas protagonistas han descrito en sus testimonios. Sin embargo, en términos generales, se puede señalar que las mujeres en el rock chileno han estado presentes desde los comienzos de este movimiento cultural e industrial en diferentes roles. Las jovencitas de la Nueva Ola establecieron un nuevo perfil público de mujer en un amplio espacio territorial del país, y dentro de la industria discográfica, lo cual dio a conocer esta profesión entre un público diverso.

Dentro de un espacio más pequeño, las mujeres que participaron en bandas de rock entre los años setenta y hasta comienzos de los ochenta, quienes son pocas, pudieron hacerlo transgrediendo una serie de estereotipos asociados a las mujeres en la música, provenientes de décadas anteriores. Estas pioneras de los sesenta y hasta los ochenta empaparon sus acciones en al ámbito de la transgresión, junto a figuras masculinas en situación similar, si bien los juicios

sociales que recayeron sobre algunas de ellas fueron generalmente más tajantes que los que se entabló sobre sus compañeros de banda⁵⁷².

Desde mis impresiones⁵⁷³ Denise, como la chica rebelde, puso en jaque un esquema familiar tradicional y reformuló el estereotipo de la madre, pasando por una serie de importantes obstáculos relacionados directamente con su performance musical y género⁵⁷⁴; Sol Domínguez, compositora e intérprete, reunió en su música y en su performance mundos paralelos referidos a la tradición y la ruptura, retomando elementos de los pueblos originarios y reinterpretándolos en su contexto contemporáneo, en una apuesta de gran rebeldía política. Frente a las jóvenes modernas forzosamente ilusionadas con ser madres y dueñas de casa, el matrimonio y los hijos, Denise y Sol formaron sus familias pensando en sus proyectos musicales como una prioridad vivencial, compatibilizando estos ámbitos. Junto a sus parejas establecieron sistemas familiares basados en la música.

Las rockeras ochenteras realizaron aportes invaluable en el sostenimiento de un movimiento musical y cultural de resistencia contra la dictadura. Con valentía, con diversidad de ideas artísticas y versatilidad performativa entre la actuación, la danza, el diseño, el vestuario y la música, y acorde a las ideas feministas radicales provenientes del primer mundo, las ochenteras consolidaron una figura femenina vanguardista y libre, que tomó las riendas sobre su propia visión de sí mismas en sus roles dentro de la sociedad. Al igual que sus antecesoras, transgredieron el prototipo de la mujer sumisa que les estaba destinado.

La transición hacia la democracia marcó un nuevo cambio, período en el cual las mujeres tuvieron la trascendental labor de empoderarse como creadoras autónomas y autosuficientes dentro de la industria del rock. Por un lado, los casos de Venus, Mamma Soul y

⁵⁷² Esto puede observarse en los casos de Denise y de Javiera Parra, por nombrar los ejemplos más evidentes.

⁵⁷³ Y las de otros autores como David Ponce. Ver bibliografía.

⁵⁷⁴ Notable resulta su linchamiento social en el Festival de Viña de 1974, donde participó dentro de la banda Panal, posterior a Aguaturbia, luego de haber salido al escenario sin sostén e incitar al público a aplaudir, pararse y calentarse⁵⁷⁴. El jurado del festival la censuró públicamente. Esto sucedió después de otras escenas como el conocido episodio de la carátula de *Aguaturbia* (1970), donde aparecen los cuatro integrantes desnudos, y de lo cual ella se llevó la peor parte del juicio social⁵⁷⁴, entre otros episodios que simbolizan el precio que una mujer tenía que pagar por entrar profesionalmente y de igual a igual en el rock industrial.

Corrosivas, tuvieron en común ser proyectos que, en términos generales, entablaron un discurso simpatizante con ideas del feminismo, si bien no buscaron ser enmarcadas dentro de estos lineamientos. La canción “Corrosiva” (1993) de las hiphoperas decía: *“Corrosivas, incisivas, lascivas, sexuales/anormales, inmorales/no es un estilo decadente/es nuestra lírica fuerte”*, presentando una respuesta al prejuicio social que se entabla contra la voz política de las mujeres, mientras “Zorrita” (1996) de la banda Venus hablaba sobre el mundo íntimo de una colegiala, “Condoro” sobre el embarazo adolescente, y así, gran parte de estas canciones estaban centradas en sus experiencias como mujeres. En su segundo disco *Dolor de fin de siglo* esta perspectiva se acentúa, en textos relacionados con el abuso sexual y la violencia, y otros temas relacionados con el género. La banda Mamma Soul se posicionó con un discurso de la diferencia de género. La canción “Consecuencia” (2001) dio muestras de una referencia relacionada con una característica “femenina”, que se relaciona con la valoración del sentimiento como modo de conocimiento: *“Dime lo que sientes y yo te diré quién eres/no me digas cosas que tú sabes que no tienes/así veras, voy a soñar/voy a dejarme conquistar”*.

Por otro lado, diversos textos y videoclip de Javiera Parra, Ana Tijoux, Nicole y Saiko, profundizan el arduo y consistente trabajo profesional dentro de la industria musical como figuras ejemplares para las nuevas generaciones. Acentúan la figura de las mujeres como ciudadanas independientes y trabajadoras en posiciones de poder, si bien en sus textos muestran una posición alejada de los tópicos feministas hasta 1998. En la década siguiente algunas de ellas toman estos temas como ejes centrales de su trabajo social.

Desde un panorama general en el rock anglosajón se puede observar, dentro de la industria musical y sin contar el mundo independiente, que en la música de los noventa existe una desvinculación general de las tendencias feministas tanto en Chile como en esos países. Esto correspondería a que, como señalan algunas autoras, las mujeres en esta década habrían asimilado los logros del feminismo radical de los años ochenta. Como señalan ellas⁵⁷⁵, esto sucedió una vez que las mujeres habrían asimilado las ideas de sus predecesoras, pasando la igualdad de género a

⁵⁷⁵ Frith y McRobbie. Ver bibliografía.

formar parte del sentido común, y rechazando el victimismo de algunas tendencias⁵⁷⁶. Paralelamente, surgen a comienzos de los años noventa los mayores movimientos reivindicatorios feministas y gay de la historia del rock en Estados Unidos, principalmente Riot Grrrl, que pusieron en la calle y el escenario ideas radicales de un feminismo actual, juvenil y contestatario.

Los 2000 presentan la consolidación definitiva de las mujeres como instrumentistas y protagonistas dentro del ámbito del rock y el pop chilenos, en menor medida en el neofolk, si bien, como señala Viviana Larrea, directora de sello Alerce, continúa primando la presencia masculina en todos los ámbitos⁵⁷⁷. La llegada a los hogares chilenos de Internet, masificado en 1998, permitió que esta plataforma se transformara en una posibilidad de difusión para proyectos musicales que antes hubieran quedado en el anonimato. Entre las rockeras chilenas proliferan bandas que retoman los temas del género, el lesbianismo, la segregación y el machismo. Algunas bandas femeninas y mixtas toman el tema del género y lo potencian hacia su máxima expresión en sus textos y performances, como el caso de las bandas Día 14, Miss Garrison y Horregias, mientras otras bandas entienden que en el trabajo colectivo de las mujeres se puede encontrar solución a los problemas del machismo y la violencia de género, problemas vigentes en la sociedad contemporánea mundial.

La asimilación del postfeminismo entregó nuevas formas de realizar discursos musicales que, si bien se entablan sobre los principios básicos del feminismo, dialogan desde una postura, más que reivindicatoria, provocadora y lúdica, cuestionando las relaciones personales impregnadas de “grandes tópicos”⁵⁷⁸. Uno de estos tópicos es el género. Esto daría paso a nuevas formas más allá de la feminidad, masculinidad, homosexualidad y lesbianismo, y de relaciones entre estas categorías⁵⁷⁹. Una banda que se sitúa en este espacio es Horregias. Su canción “Mujer” (2008) señala: *“Esta es una canción dedicada a todos los que nos odian porque somos*

⁵⁷⁶ A partir de diversas entrevistas que he realizado en mis investigaciones sobre rockeras, podría decir que el 95% de las entrevistadas que hicieron sus carreras en los años noventa en el país, coinciden en rechazar la etiqueta del feminismo y poner el acento en que la discriminación femenina no ha sido un tema relevante para ellas.

⁵⁷⁷ Conversación con la autora [may. 2011]

⁵⁷⁸ Esta tendencia se puede observar en el movimiento Riot de los años noventa, en el cual se formaron los primeros colectivos de bandas femeninas, y entablaron festivales que llevaron esta perspectiva lúdica como sello identitario.

⁵⁷⁹ Investigadoras chilenas de la diferencia como Pilar Sordo han enfrentado estos temas con una mirada desde la diferencia, intentando explicar esta nueva realidad entre los jóvenes. Sordo, Pilar, *¡Viva la diferencia! Y el complemento también*, Norma, Santiago, 2005.

mujeres/ Yo soy mujer/ me gusta ser mujer/me gusta mi cuerpo/ mis curvas y mi pelo/ Soy mujer porque soy libre/y puedo llegar a ser transcendental”, mientras Francisca Valenzuela escribe en “Dulce” (2006): *“Dejo gusto amargo en ti/voy a tener que/colgar un cartel/que le advierta a cualquier/que se acerque/ que no soy/ dulce, dulce/con cáscaras de miel dentro de la piel/dulce/algunas son dulce y se las comen y les devoran hasta las pestañas”*. Ambos textos hablan de problemas provenientes de las relaciones de sublevación del poder, pero en lugar de proponer un discurso situado en la neutralidad de género, como sucedió mayoritariamente en la década anterior, se manifiesta claramente una postura desde una hablante femenina, si bien desde dos visiones diferentes. Los textos *“me gusta mi cuerpo, mis curvas y mi pelo”* del primer ejemplo y *“no soy dulce con cáscaras de miel dentro de la piel”* del segundo, dejan entrever aproximaciones diferentes al cuerpo femenino y al tema de la violencia de género. Por otra parte, la primera hablante pone en manifiesto su “libertad” y “trascendencia” en contraste con el cartel de defensa colgado al cuello que llevaría la segunda para evitar ser devorada. Ambos discursos tienen en común que hablan de un tercero de manera abierta, y que centran el discurso sobre la vivencia personal. Esto también es característico del postfeminismo: hablar desde la singularidad de los conceptos.

De este modo, se puede esbozar una progresión desde el género para el rock chileno que evoluciona desde las pioneras hasta los 2000, de la siguiente manera:

Transgresión (1960-1989) —————> Empoderamiento (1989-1998) —————> Potenciación (1998-2010)

Por la naturaleza biográfica del cuerpo de esta tesis, las conclusiones particulares pueden ser esbozadas por el lector. Pero dirigiendo la reflexión hacia el espacio plural, que sin duda está formado por una diversidad enorme de experiencias y visiones, de estas conclusiones

se pueden desglosar algunos puntos fundamentales que deben ser profundizados al realizar una investigación de música y mujeres. El rol profesional femenino en la música, la corporalidad presente en diversos ámbitos musicales, la posibilidad o imposibilidad de esbozar señales de género a partir del análisis musical, algunos de los cuales esbozaremos a continuación.

La profesión musical

Si bien las carreras profesionales de las mujeres en la música chilena se han diversificado considerablemente en los últimos cincuenta años, a raíz del surgimiento de nuevas estructuras familiares más equilibradas y también por la multiplicación de los centros de estudio para la música, junto a la rápida democratización de la información, a lo largo de esta investigación se puede observar cómo ha jugado en este campo la dificultad transversal que se aplica en un problema antiguo y actual, en sus diversos grados por todo el mundo: la asignación del cuidado del hogar y los hijos a las mujeres, quien se ve muchas veces forzada a dejar sus tiempos y espacios de creación en función de los de sus familias o de la comunidad. Las mujeres han sido depositarias y cuidadoras del concepto de comunidad en sus diferentes dimensiones. El modelo social tradicional, el cual sustenta su funcionamiento en la explotación de la figura femenina como criadora, proveedora y servidora, claramente no favorece los espacios compatibles con el trabajo creativo o la práctica individual de la música, a diferencia del modelo asignado a la masculinidad, centrado principalmente en sus capacidades y tiempos individuales, fuera del hogar de los hijos. Esto explicaría en parte el menor número de mujeres activas en algunos ámbitos de las profesiones musicales, y también, el enorme esfuerzo que implica para las mujeres compatibilizar carreras con afectos familiares.

Una vez superado este gran “filtro” profesional del tiempo para la creación y estudio, se presenta la dificultad de encontrar sitios para desarrollar el ámbito laboral. Entendiendo que es un problema transversal a los géneros, como minorías en diversos círculos musicales, algunas mujeres han recurrido a espacios alternativos a éstos. La solidaridad de género ha jugado un

papel protagónico en muchos casos, dándose diversos círculos sociales femeninos en torno a la música.

Cuerpo femenino y música

El segundo punto expuesto como tema indispensable del género en la música, es aquel que hace referencia al cuerpo femenino. La “mujer observada”, que ha sido un tema abordado ampliamente por los estudios de género, explica en gran parte la correspondencia que se ha dado entre cuerpo femenino e industria musical. Liesbet van Zoonen lo ha trabajado desde tres perspectivas simbólicas, que ha llamado “hombres mirando mujeres”, “mujeres mirando mujeres” y “mujeres mirando hombres”⁵⁸⁰. Esta perspectiva pone en manifiesto la gran valoración hacia lo visual y hacia el voyerismo que caracteriza a la cultura de masas contemporánea, sobre todo respecto de las mujeres. Actualmente podríamos decir que la faltante perspectiva “hombres mirando hombres” viene a tomar un especial protagonismo en los estudios de nuevas masculinidades⁵⁸¹.

El sistema patriarcal ha situado tradicionalmente a las mujeres como un espectáculo para ser contemplado. Como señala Ann Kaplan (1987), también citada por Diane Cornell en su excelente trabajo biográfico acerca de músicas chilenas, el “voyerismo”, descrito por ella como “la gratificación erótica de ver a alguien sin ser visto”⁵⁸², explicaría en parte una relación entre el voyerista y la mujer como sujeto de miradas y objeto de deseo.

Esto puede observarse desde dos perspectivas distintas: como víctima o como victimaria. Al estar la industria musical de muchas décadas liderada en su inmensa mayoría por hombres, se podría afirmar que el voyerismo masculino ha dictado los parámetros bajo los cuales la música “femenina” se transforma en producto de deseo para los consumidores, cualquiera sea su género. La incorporación de los cuerpos de las mujeres como formas

⁵⁸⁰ Van Zoonen [1994], p. 87.

⁵⁸¹ Veneros [2000], p. 153-162.

⁵⁸² Cornell [2001], p. 271.

incorporadas al producto musical, colabora fuertemente a esta construcción de “la mujer como un espectáculo para el placer voyerista”⁵⁸³. La utilización de sus cuerpos como ingredientes decorativos en los avisos publicitarios, sobre todo de productos destinados a un público masculino, incita a una mirada territorial respecto de los géneros, estableciendo espacios determinados en el primer contacto visual o auditivo con la publicidad.

Como señala Van Zoonen, la pornografía ha venido a ser la más obvia construcción de género, con la exhibición del cuerpo de las mujeres como “objetos de deseo, fantasía y violencia”⁵⁸⁴. Algunos estudios feministas de los noventa señalan que la solución al problema del machismo en los medios no pasa por igualar las cosas erotizando el cuerpo masculino necesariamente, sino por cambiar de raíz la visión sobre la mujer y el sistema patriarcal reinante⁵⁸⁵.

Desde la segunda perspectiva, las mujeres en las artes han trabajado largamente con este tema, pasando de víctimas a victimarias, apoderándose de la mirada voyerista⁵⁸⁶. Esto ha sido determinante en la historia de la música popular, a lo largo de la cual las mujeres se han apoderado continuamente de estos recursos, como formas diversas de romper estereotipos femeninos y paradigmas culturales en torno al género.

En Chile, Sonia Montecino se sitúa en un espacio sobre este tema⁵⁸⁷, afirmando que la máxima manifestación de la violencia hacia cuerpo femenino ha sido su utilización como forma de control social. El poder masculino e institucional sobre la natalidad violenta el espacio de las mujeres como ciudadanas autónomas, pasando a ser consideradas como cuerpos, es decir aptos para ser manipulados. Autoras como ella han aportado en fundamentar cómo las calificaciones acerca de lo “femenino” y lo “masculino” no son sostenibles sino acuñando el concepto del

⁵⁸³ Van Zoonen op. cit., p. 87.

⁵⁸⁴ Van Zoonen op. cit., p. 89.

⁵⁸⁵ Van Zoonen afirma que, al parecer, la demanda de objetos “igualitarios” como las revistas *Playgirl*, pornografía destinada al público femenino, no tiene el arrastre esperado en comparación a la demanda masculina por estos productos. Op. cit., p. 10.

⁵⁸⁶ Es el caso de las artistas Cindy Sherman, y la música chilena Sara Ugarte, quienes trabajan sobre el voyerismo y el cuerpo femenino, entre muchísimas otras referencias de artistas.

⁵⁸⁷ Montecino [2004], p. 21-35.

“género”, que diferencia las cualidades sociales de las mujeres de sus cualidades sexuales o naturales⁵⁸⁸. No se puede entremezclar ambas asignaciones ya que, aunque parezca a primera vista contradictorio, “los aspectos materiales y simbólicos de la reproducción humana están inseparablemente relacionados”, señala John Shepherd⁵⁸⁹.

El tema de la maternidad ha sido poco discutido en nuestro país desde la perspectiva de las mujeres. ¿Es que acaso las decisiones sobre fertilidad y maternidad han incluido alguna vez la experiencia y el sentido común de las mismas mujeres, más allá de los casos excepcionales que las franjas antiaborto han montado en los distintos medios? Al ser la maternidad, en una dimensión, un tema ligado a los aspectos “naturales” o biológicos de la especie humana, los hombres, al verse aislados de este proceso, empezaron a compensar esta carencia controlando la reproducción culturalmente, señala John Shepherd⁵⁹⁰. Esto tiene sus referentes en el siglo XIX europeo, donde los hombres comenzaron a poner como temas de legislación y discusión, por ejemplo, la lactancia⁵⁹¹. Sonia Montecino ha descrito esta manipulación política del cuerpo de las mujeres en términos muy claros⁵⁹².

Uno de los puntos comunes a varios casos revisados para esta investigación es la decisión de la maternidad en edades adultas. El hecho de aplazar esta decisión hacia edades maduras, en torno a los treinta y cinco años, les ha permitido a estas mujeres su realización profesional, prioridad que se ha visto cada vez más favorecida en nuestro país entre las mujeres. Pero, sin duda, las experiencias maternas para estas mujeres profesionales no se desmarcan de las experiencias usuales de la mayoría de las madres, asumiendo las dificultades del trabajo nocturno y las giras, dificultades que han enfrentado de maneras diferentes.

En este punto, resulta interesante indagar acerca de la consideración de la voz femenina como cuerpo, es decir, objeto de deseo y manipulación. Para el auditor de un concierto

⁵⁸⁸ Montecino op. cit., p. 21.

⁵⁸⁹ Shepherd [1997], p. 52.

⁵⁹⁰ Op. cit: 54.

⁵⁹¹ Reich [1997], p. 131.

⁵⁹² Montecino [1991] y [2004]. Ver bibliografía.

cualquiera se hace imposible no encarnar en los cuerpos de los intérpretes una significación, ya sea del músico o del instrumento; un salto hacia un tipo de signos con una semántica compleja y pluridimensional. En el universo que enmarca al intérprete esto se hace patente de inmediato. Como señala López Cano, al tocar y cantar el cuerpo es música, se transforma, la adquiere y la entrega, como si la sangre misma se transformara en ello. El cuerpo es englobado por la música hasta el punto de fusionar su materia natural, y el cantante “percibe su canto a través de sus propios huesos”⁵⁹³. La música, como una gran masa de información, va despertando las emociones e imágenes que se fijan en la mente y el aparato psicosensorial del receptor, quien a su vez trae consigo una serie de expectativas respecto de estas acciones. Las imágenes producidas como consecuencia de la música por el emisor, ya sea intencional o inconscientemente, provienen de su propia mente-cuerpo y experiencia. La música no opera en la realidad como una entidad abstracta intrínsecamente elaborada en el pensamiento, a no ser que nunca sea puesta en sonido, ya que opera según los rasgos fundamentales de la física. La física y las neurociencias pueden ser los caminos más directos para conectar la composición musical con el cuerpo.

Ramón Pelinski, en su ensayo “Corporeidad y experiencia musical”, señala, al igual que otros investigadores, que la música es una realidad asemántica, representacional, es decir, que carece de significado en sí misma⁵⁹⁴. Los discursos que se le asignan, nos dice, le confieren un significado externo que no tiene que ver necesariamente con la música misma. Esta idea tiene lógica desde el punto de vista formal. Sin embargo, cabe preguntarse qué tan lejos se puede llegar con esta premisa, entendiendo que los parámetros de la música obedecen a categorías profundas relacionadas con la cultura, ya sea en su generación o en su reproducción (copia), y entendiendo que no existe un discurso que no tenga un contenido, aunque este no sea necesariamente explícito o en códigos descifrables. Si la música es una forma de lenguaje, como han sostenido muchos eminentes musicólogos, ¿por qué vaciarla de discurso y contenido, de sus rasgos de procedencia, género y geografía, cuando este ha sido su mayor aporte en cuanto manifestación discursiva? Negarlo ha sido tal vez uno de los mayores fundamentos de la musicología tradicional, que estableció parámetros definidos universalmente para tratar la

⁵⁹³ López Cano [2005], p. 3.

⁵⁹⁴ Pelinski [2005], p. 35.

música, implantando con ello su máxima demostración de hegemonía y colonialismo. Y, por otro lado, ¿qué tan real es esta asemantividad de la música, cuando su realización y su percepción son llevadas a cabo a partir de los cuerpos de los musicantes y auditores? Y dentro de un sistema que se vale de esta corporalidad musical para establecer estructuras de poder, ¿cómo pudo lograrlo si no es por esta correspondencia directa entre cuerpo y música, en todos los ámbitos y geografías, ya sea con una visión mercantil, artística o social, presente en la música de los pueblos?

De todos modos, es innegable que la música como práctica y en su uso pertenece más al ámbito de lo corporal que de lo conceptual. El cuerpo es su fuente de emisión y recepción. Nace y se proyecta desde y hacia el cuerpo, y toda construcción mental realizada sobre ella se hace a partir de esa misma experiencia corporal biosomática. El traje negro del intérprete de música docta nada puede esconder en realidad. En otras palabras, la invisibilización del cuerpo como medio de conocimiento en Occidente es equivalente a la eliminación de la mujer como ser capaz de crear e interpretar la música. Ambos procedimientos tienen un color similar. Existe una necesidad, sobre todo en Chile, de reencontrar una corporalidad perdida, como modo de conocimiento.

Pues bien, ya hemos visto que, en su dependencia de las categorías sociales respecto del género, la música responde a éstas, y la predominancia de las mujeres como frontwomen podría ser la mejor demostración de ello. El hecho de poder asignar la categoría de música “femenina” a aquellas donde existe, por ejemplo, una cantante mujer, da cuenta de esta posibilidad discursiva de hacer la diferenciación entre los géneros. Entablar una categoría de música femenina respecto de las músicas que incluyen mujeres en roles protagónicos justificaría – y justificó – la utilización del cuerpo femenino como centro de atracción sensorial para la música. Y en el ámbito de la creación, sería la misma compositora quien tendría que potenciar el uso de su cuerpo para mostrar su música. Y como sabemos que esto no ha sido de este modo, salvo casos excepcionales, desde un punto de vista social no se puede afirmar la existencia de una música “femenina”. La asignación de roles musicales a las mujeres y a los hombres, como hemos visto, tiene una naturaleza intrínsecamente cultural. El rol de la cantante y de frontwoman

tiene su origen en la asignación de tareas y al cual se ha adjudicado ciertas características culturalmente asociadas a las propiedades físicas del timbre vocal femenino.

Semanticidad femenina en la música

El último punto que se plantea en estas conclusiones hace referencia a la posibilidad o imposibilidad de establecer rasgos de género a partir del análisis musical. ¿Existe realmente una música “femenina”? ¿Es realmente distinguible la ejecución instrumental femenina de la masculina o de la gay? En la composición, ¿representa la música señales de género implícitamente, respecto del tempo (beat), armonía, uso de escalas, construcción de melodías, estilos de contrapunto, estructuras, y cómo se puede fundamentar aquello? Si bien la gran mayoría de las entrevistadas para esta investigación ponen énfasis en que la música que ellas realizan presenta efectivamente rasgos de feminidad, caracterizados por la presencia de la corporalidad femenina: las curvas, el movimiento, la suavidad, así como la naturaleza cambiante, lo inesperado – en oposición a la direccionalidad, violencia y evidencia que presentaría la música de los hombres – no puedo afirmar que estas características puedan ser evidenciadas en el análisis musical, entendiendo éste como análisis de la estructura musical y sus componentes (ritmo, armonía, escalas, etc.). Más bien, se puede plantear la hipótesis de que estas características representan formas que están presentes en su percepción interna de la música, más que en la música misma.

Luego de experimentar con diversos modelos y distintas canciones, de composición femenina, masculina y gay, se ha obtenido diversos puntos de observación. En uno de ellos se ha podido concluir que, si se tiene la intención de realizar análisis musicales en esta dirección, es posible hacerlo, si bien ello determina de antemano la audición. Algunas de las conclusiones a las cuales llegué en etapas anteriores fueron que se podía establecer una característica “melodicidad” en los bajos femeninos los cuales, a diferencia de los bajos ejecutados por hombres más rítmicos, presentaban secuencias de notas extensas, con intervalos pequeños como segundas y terceras, lo que podría asignarse a una búsqueda melódica, por sobre la

fundamentación armónica. Las baterías femeninas podrían ser distinguibles en el amplio uso que sus ejecutantes hacen de sus diversos timbres, también en una dirección lineal melódica, más que pulsativa, y que caracterizaría a la música de un gran número de bandas femeninas. Y así con los demás instrumentos, con las estructuras de estrofa y estribillo, progresiones armónicas, etc. Sin embargo, estas impresiones fueron descartadas por la falta de sustentabilidad de este análisis en la totalidad de los ejemplos.

Es decir, si se quisiera buscar distinción musical entre mujeres y hombres en el rock, probablemente sería posible. Sin embargo, la conclusión principal en este respecto, es que intentar asociar elementos musicales al género resulta una tarea forzada.

En este punto nos encontramos con el antiguo problema señalado por Judith Butler⁵⁹⁵, filósofa del movimiento Queer⁵⁹⁶ de Estados Unidos de la década de los noventa, referido al uso del término “feminismo”. Ella hace ver que el término “femenino” tiene inherentemente una connotación heterosexual en su significado, por lo cual su empleo continúa perpetuando una visión sexista excluyente, establecida desde el pensamiento binario occidental. Esta idea toma fuerza en el empleo del término respecto de la música. Es decir, al hablar de “música femenina” o de “rock femenino”, ¿no se está haciendo lo mismo? Entonces surge una duda general: ¿es un aporte entonces hablar de música femenina? Al distinguir la música femenina de la música masculina o gay, ¿no se está imponiendo una categoría secundaria que nos lleva nuevamente a segregar la música hecha por las personas, ya que pasa a ser considerada como música “otra”⁵⁹⁷, distinta a la música “común”, perpetuando una vez más la “normalidad” a la “masculinidad” y lo “otro” a los demás géneros? La crisis actual de la división conceptual entre las músicas escrita, oral y popular, ¿no es manifiesto claro de este mismo asunto, donde estas categorías comienzan a perder sentido tangible, más allá de efectos analíticos?

⁵⁹⁵ Butler [1991]. Ver bibliografía.

⁵⁹⁶ *Queer* es un término que se utilizó desde los primeros estudios de música gay, específicamente empleado por Phillip Brett en su antología *Queering de Pitch* [1994], que Pilar Ramos ha traducido semánticamente como “mariconeando el sonido”, un título provocador para enfatizar el aspecto discriminatorio de la sociedad con los homosexuales.

⁵⁹⁷ Perspectiva del Orientalismo de Edward Said.

Pero más allá de la textualidad, musicalidad y el peso de la historia, se concluye que en la música popular chilena las mujeres han sido incitadoras a desarticular la visión patriarcal hegemónica, más que con discursos, con una actitud, poniendo en evidencia cómo dichos comportamientos y todas las verdades que quedan cristalizadas en ellos han sido construidas social e históricamente y por ello, en términos de Pilar Ramos, tienen un carácter intrínseco de transitoriedad⁵⁹⁸. Las mujeres profesionales de la música en Chile han ido paso a paso desmintiendo el prejuicio de ser mujeres opacadas, asumidas y silenciosas, mostrando su gran versatilidad, fuerza escénica, creatividad y perfeccionismo musical. Y si las nuevas instrumentistas jóvenes aún insisten en cantar con texto claro, es porque las mujeres tienen mucho que decir todavía.

⁵⁹⁸ Ramos [2003], p. 34.

Bibliografía General

1. Advis, Luis y Juan Pablo González (Eds.). *Clásicos de la Música Popular Chilena. (1900-1960)*, Vol. I. Santiago, Ediciones Universidad Católica, 1994.
2. Advis, Luis y Juan Pablo González (Eds.). *Clásicos de la Música Popular Chilena. (1960-1973), Raíz folclórica*, Vol. II. Santiago, Ediciones Universidad Católica, 1997.
3. Advis, Luis y Juan Pablo González (Eds.). *Clásicos de la Música Popular Chilena. (1960-1973), Canciones y baladas*, Vol. III. Santiago, Ediciones Universidad Católica, 2010.
4. Arratia, Felipe et al. *Rock chileno en la década de los 90: sistematización estilística y funcionamiento de mercado*. Tesis de licenciatura en Comunicación Social, Universidad Diego Portales, Escuela de Periodismo, 2002.
5. Badinter, Elisabeth. *XY: La Identidad Masculina*. Madrid, Alianza, 1992.
6. Bustos, Raquel. *La mujer compositora y su aporte al desarrollo musical chileno*. Santiago, Ediciones Universidad Católica, 2012.
7. Butler, Judith. *Gender Trouble; Feminism and the Subversion of Identity*. Nueva York, Routledge, 1991.
8. Cánepa Guzmán, Mario. *La ópera en Chile: 1839-1930*. Santiago, Del Pacífico, 1976. 305 p.
9. Chakravorty Spivak, Gayatri. “¿Can the subaltern speak?” en *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: a Reader*. Patrick Williams, Laura Chrisman (Eds.). Inglaterra, Pearson Education, 1994, pp. 66-112.
10. Clément, Catherine. *L’Opera or the Undoing of Woman*. Londres, Virago Press, 1989.
11. Cornell, Diane E. *The Performance of Gender: Five Comparative Biographies of Women Performers in Música Popular Chilena*. Tesis para optar al grado de Doctora en Filosofía y Musicología, Universidad de Illinois, Urbana-Champaign, 2001.
12. Downs, Philip. *La Música Clásica: la era de Haydn, Mozart y Beethoven*. Madrid, Akal, 1992.
13. Duby, Georges y Michelle Perrot (Eds.). *Historia de las mujeres en Occidente*. Traducción de Marco Aurelio Almarini, Madrid, Santillana, 2000.

14. Duby, Georges y Michelle Perrot. *Historia de las mujeres*, Vol. V [1990]. Madrid, Taurus, 1993.
15. Escárate, Tito. *Canción telepática: rock en Chile*. Santiago, Lom, 1999.
16. Frith, Simon y Angela Mc Robbie. "Rock and Sexuality" [1978] en *On Record. Rock, Pop and the Written Word*. Londres, Routledge, 1990.
17. Frith, Simon. *The Sociology of Rock*. Londres, Great Britain, 1978.
18. Gaar, Gillian. *She's a Rebel: the History of Woman in Rock & Roll*. Washington, Seal Press, 1992.
19. González Aktories, Susana y Gonzalo Camacho Díaz (coordinadores). *Reflexiones sobre Semiología Musical*. Coyoacán, Universidad Nacional Autónoma de México, ENM, 2011. 300 p.
20. González, Juan Pablo y Claudio Rolle. *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*, Vol. I. Santiago, Pontificia Universidad Católica, 2005. 644 p.
21. González, Juan Pablo y Claudio Rolle. *Historia social de la música popular en Chile, 1-1950-1970*, Vol. II. Santiago, Pontificia Universidad Católica, 2009. 791 p.
22. Green, Lucy. *Music, Gender and Education*. Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
23. Hebdige, Dick. *Subculture: the meaning of Style*. Londres, Routledge, 1989.
24. Kirkwood, Julieta. "Patriarcado y poder" en *Feminiarios*. Santiago, Documentas, 1987.
25. López Cano, Rubén. "Los cuerpos de la música". Introducción al dossier *Música, cuerpo y cognición*, Revista Transcultural de Música N° 9, 2005. <<http://www.sibetrans.com/trans/trans9/cano2.htm>>. [Consulta: 23 de octubre de 2010].
26. Mansueti, Alberto. "Qué es el neoliberalismo" en *Analítica*, Venezuela, Lunes, 11 de febrero de 2008, <www.analitica.com> [Consulta: 24 de Julio de 2009].
27. Mc Clary, Susan. *Feminine Endings: music, gender and sexuality* [1991]. Minnesota, University of Minnesota Press, 1992.
28. Menanteau, Álvaro. *Historia del jazz en Chile*. Santiago, Ocho Libros, 2003.
29. Merino, Luis. "Los inicios de la circulación pública de la creación musical escrita por mujeres en Chile" en *Revista Musical Chilena* N° 213. Santiago, Universidad de Chile, enero-junio de 2010, pp. 53-76.

30. Merriam, Alan P. "Usos y funciones" [1964] en *Las culturas musicales*. Francisco Cruces (Ed.). Madrid, Trotta, 2001. pp. 275-355.
31. Meyer, Leonard. *Emotion and Meaning in Music*. Traducción de Alicia Pedroso. Chicago, Chicago University Press, 1956.
32. Montecino, Sonia "Hacia una antropología del género en Chile" en *Mujeres: espejos y fragmentos*. Santiago, Catalonia, 2004, pp. 21-35.
33. Montecino, Sonia. *Madres y Huachos. Alegorías del mestizaje chileno*. Santiago, Cuarto Propio-Ediciones Cedem, 1991.
34. Negus, Keith. *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales*. Barcelona, Paidós, 2005.
35. Nettl, Bruno. "Últimas tendencias en etnomusicología" en *Las culturas musicales*. Francisco Cruces (Ed.). Madrid, Trotta, 2001, pp. 115-154.
36. Palmiero, Tiziana. *El Arpa en Chile*. Tesis para optar al grado de Magíster en Artes mención Musicología. Santiago, Universidad de Chile, 1996. 305 p.
37. Paris, Diana. *Julia Kristeva y la gramática de la subjetividad*. Madrid, Campo de Ideas, 2003.
38. Pasquali, Antonio. *Comprender la comunicación* [1970]. Venezuela, Monte Avila, 1978.
39. Pelinski, Ramón. "Corporeidad y experiencia musical" en *Revista Transcultural de Música* N° 9, diciembre de 2005. <<http://www.sibetrans.com>> [Consulta: 23 de octubre de 2010].
40. Peña, Cristóbal. *Cecilia: la vida en llamas*. Santiago, Planeta, 2002.
41. Planet, Gonzalo. *Se oyen los pasos*. Santiago, Cápsula Discos, 2004.
42. Ponce, David. *Prueba de Sonido*. Santiago, Ediciones B, 2008.
43. Raha, Maria. *Cinderella's Big Score: women of the Punk and Indie Underground*. Emeryville, Seal Press, 2005.
44. Ramos López, Pilar. *Feminismo y música. Introducción crítica*. Madrid, Narcea, 2003. 173 p.
45. Reich, Nancy. "Women as Musicians: a question of class" en *Musicology and Difference*. Los Angeles, University of California Press, 1997, pp. 125-146.
46. Reynolds, Simon y Joy Press. *The Sex Revolts: Gender, Rebellion and Rock 'n' Roll*. Harvard, Harvard University Press, 1996.

47. Reynoso, Carlos. “Etnomusicología de la Performance” en *Antropología de la Música: de los géneros tribales a la globalización. Vol. 1. Buenos Aires, SB, 2006*, pp. 225-251.
48. Robertson, Carol. “Poder y género en las experiencias musicales de las mujeres” [1989] en *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Francisco Cruces (Ed.), Madrid, SIBE, Trotta, 2008. pp. 383-411.
49. *Rock Clásico*. Revista. Año 1 N° 2. Santiago, Imprenta Mario Medel, Agosto de 1989.
50. Said, Edward. “Música y feminismo” en *Música al límite*. Barcelona, Random House Mondadori, 2010, pp. 73-79.
51. Salas, Fabio. “Mira, niñita: apuntes sobre creación y experiencia cultural de rockeras chilenas” en *Tercer concurso de ensayo en humanidades contemporáneas*. Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales, 2009, pp. 9-50.
52. Salas, Fabio. *Aguaturbia. Una Banda Chilena de Rock*. Santiago, Bravo y Allende, 2006.
53. Salas, Fabio. *El grito del amor: una actualizada historia temática del rock*. Santiago, Lom, 1998.
54. Salas, Fabio. *La Primavera Terrestre*. Santiago, Cuarto Propio, 2003.
55. Salazar, Gabriel y Julio Pinto. *Historia contemporánea de Chile*. Santiago, Lom, 1999.
56. Sandoval, Luis. *Reseña histórica del Conservatorio Nacional de Música y declamación (1849 – 1911)*. Santiago, Imprenta Gutenberg, 1911.
57. Scott, Joan. “El Género: una categoría útil para el análisis histórico” en *Historia y Género: las mujeres en la Europa moderna y contemporánea*. James y Mary Nash (Eds.). Valencia, Ediciones Alfons el Magnànim, 1990.
58. Shepherd, John “Difference and Power in Music” en *Musicology and Difference*. Los Angeles, University of California Press, 1997, pp. 46 – 65.
59. Solie, Ruth (Ed.). *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*. Los Angeles, University of California Press, 1997.
60. Stern, Mario. “Significado en Música” en *1° Festival de música mexicana para violonchelo*. Coyoacán, UNAM, Escuela Nacional de Música, 1999. <www.semiomusical.unam.mx>. [Consulta: 16 de febrero de 2011].
61. Stock, Freddy. *Corazones Rojos: biografía no autorizada de Los Prisioneros*. Santiago, Grijalbo, 1999.

62. Tagg, Phillip. “Analysing Popular Music” [1982] en <<http://tagg.org/articles/pm2anal.html>> [Consulta: 23 de abril de 2007].
63. Theodor W. Adorno. *Sobre la música* [1953-1965]. Marta Tafalla y Gerard Vilar (Trad.). Introducción de Gerard Vilar. Barcelona, Paidós, 2000.
64. Uzcátegui, Emilio. *Músicos chilenos contemporáneos*. Santiago, Impr. y Enc. América, 1919. 241 p.
65. Van Zoonen, Liesbet. *Feminist Media Studies*. Londres, Sage Publications, 1994. 173 p.
66. Veneros, Diana. “La crisis de la masculinidad a través de la historia. Angustias y desafíos del presente” en *Actas del VI Seminario Interdisciplinario de estudios de género en las universidades chilenas*. Santiago de Chile, Centro de Estudios de Género y Cultura en América Latina – CEGECAL y Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, 2000. pp. 153 – 162.
67. Vera, Alejandro. “Coro de cisnes, cantos de sirenas: una aproximación a la música en los monasterios del Chile colonial” en *Revista Musical Chilena* N° 213. Santiago, Universidad de Chile, 2010. pp. 26-43.
68. Viñuela, Laura. *La perspectiva de género y la música popular: dos nuevos retos para la musicología*. Oviedo, KRK ediciones, 2004.
69. Walser, Robert. *Running with the Devil: Power, Gender and Madness in Heavy Metal Music*. New England, Wesleyan University Press, 1993.
70. www.lopezcano.org
71. www.tagg.org

Referencias Críticas

1. “Anita Tijoux, compositora y cantante: la maternidad es una de las cosas más lindas que me ha pasado en la vida” en *Chile crece contigo*, 6 de junio de 2008. <http://www.crececontigo.cl/adultos/famosos_ver.php?id=8>. [Consulta: 22 de septiembre de 2009].
2. “Cathy Lean, pasado, presente y futuro” en *El no de las niñas* <<http://www.non.cl/entrevistas.html>> . [Consulta: 7 de mayo de 2009].

3. “Colejio de las señoras Pinedas” en diario *El Progreso*. Santiago, viernes 17 de febrero de 1843, p. 2.
4. “El debut de Anita Tijoux” en <www.musicapopular.cl>. [Consulta: 22 de septiembre de 2009].
5. “El Trolley, solo nostalgia” en *El Mercurio*, 24 de agosto de 1999. <<http://diario.elmercurio.cl/detalle/index.asp?id={64302624-4499-47ae-bf52-5c87d8489d48}>>. [Consulta: 23 de abril de 2009].
6. “Entrevista: lindo momento frente al Kaos”. <www.mus.cl>. [Consulta: 22 de septiembre de 2009].
7. “Javiera Parra” en *Educarchile*, 7 de marzo de 2005. <<http://74.125.113.132/search?q=cache:BmoOuKE9oeUJ:www.educarchile.cl/Portal.Base/Web/VerContenido.aspx%3FID%3D96869+javiera+parra+la+novia+del+rock&cd=1&hl=es&ct=clnk&gl=cl&client=firefox-a>>. [Consulta: 13 de agosto de 2009].
8. “La primera dama de Nicanor” en *El Mercurio*, 22 de julio de 2006. <<http://diario.elmercurio.cl/detalle/index.asp?id={3fc907cc-0263-4042-a10b-e3f69dc22498}>>. [Consulta: 24 de julio de 2009].
9. “Lágrimas de bolero” en *La Nación*, 2 de febrero de 2007. <<http://www.muzadream.cl/pdf/lanacion.pdf>>. [Consulta: 28 de septiembre de 2009].
10. “Los 50 mejores discos chilenos según Rolling Stone” en revista *Rolling Stone*, N° 121. Santiago, Lo Castillo, abril de 2008, p. 11.
11. “Los Ex nunca dejamos de hacer música” en *El no de las niñas*. <<http://www.non.cl/entrevistas.html>>. [Consulta: 25 de julio de 2009].
12. “Los Ex” en <<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:BE0uIguRKSJY:musica.programasfull.com/descargar/grupos-importantes/descargar-discografia-los-ex-gratis+los+ex+banda+rock+feminista&cd=3&hl=es&ct=clnk&gl=cl&client=firefox-a>>. [Consulta: 25 de julio de 2009].
13. “Luna in Caelo” en *Sonidobsкуро*. <<http://www.sonidobsкуро.com/articulos/entrevistas/125>>. [Consulta: 3 de agosto de 2011].
14. “Mamma Soul: la reunión del décimo año”, 12 de diciembre de 2008. <http://ja-jp.facebook.com/note.php?note_id=34383813129>. [Consulta: 17 de agosto de 2009].

15. “María José Levine: porno, cumbia y guerrilla” en suplemento “Wikén” de *El Mercurio*, 1 de octubre de 1999. <<http://diario.elmercurio.cl/detalle/index.asp?id={93b2120a-e59c-4dcc-b7b3-06598ea442b8}>>. [Consulta: 23 de febrero de 2009].
16. “María Teresa y su primer camión” en *Revista Ritmo* N°1 (septiembre). Santiago, Editorial Lord Cochrane, 1965, p. 5.
17. “Muza: biografía” en www.surgiendo.com. <<http://www.surgiendo.com/bandas/muzadream/>>. [Consulta: 28 de septiembre de 2009].
18. “Núcleo temático de DD.HH. Raúl Valdés Stoltze”. <<http://nucleoraulvaldes.blogspot.com/2006/08/ral-valds-stoltze.html>>. [Consulta: 17 de agosto de 2009].
19. “Oveja Negra” en <<http://www.sello-ovejaneagra.cl>>. [Consulta: 22 de septiembre de 2009].
20. “Rincón de la Historia”. Columna en diario *La Tercera*. Santiago, 23 de diciembre de 1978, p. 3.
21. “Sara Ugarte, más allá de las Venus” en *El no de las niñas*. <<http://mail.google.com/mail/?shva=1#compose>>. [Consulta: 9 de octubre de 2009].
22. “Sara Ugarte” en <<http://www.artesara.blogspot.com>>. [Consulta: 9 de octubre de 2009].
23. Cerda, Carolina. “Las cosas van más lento” en *La Zona, El Mercurio*, 21 de enero de 2008. <www.zona.cl/historicos/2008/01/21/planetanimal.asp> [Consulta: 18 de noviembre de 2010].
24. *El Carrete* [revista]. Año 1 N° 1. Santiago, Editorial Los Andes, 2 al 12 de julio, 1989.
25. *El Carrete* [revista]. Año 1 N° 10. Santiago, Editorial Los Andes, 7 al 13 de septiembre, 1989.
26. *El Carrete* [revista]. Año 1 N° 12. Santiago, Editorial Los Andes, 1 al 15 de octubre, 1989.
27. *El Carrete* [revista]. Año 1 N° 2. Santiago, Editorial Los Andes, 13 al 19 de julio, 1989.
28. *El Carrete* [revista]. Año 1 N° 7. Santiago, Editorial Los Andes, 17 al 23 de agosto, 1989.
29. *El Carrete* [revista]. Año 19 N° 52. Diciembre 2008 en <www.elcarrete.cl>
30. Entrevista a Anita Tijoux en <www.universia.cl>. [Consulta: 22 de septiembre de 2009].

31. García, Marisol. “Entrevista a Jardín Secreto”. 1997, <<http://solgarcia.wordpress.com/2006/06/13/196/>>. [Consulta: 25 de noviembre de 2010].
32. Gutiérrez, Claudio. “Historia de la Asociación de Trabajadores del Rock (ATR)”, www.canal.cl, 19 de febrero de 2008 en <<http://blog.canal.cl/2008/02/historia-de-la-asociacin-de.html>>. [Consulta: 4 de junio de 2010].
33. Klener Hernández, Luis. “Mamma Soul: nuestra arma es la voz” en *Punto Final*. <www.puntofina.cl/511/mammaSoul.htm>. [Consulta: 16 de agosto de 2009].
34. Larraín, Franko. “Christianes: biografía”. <<http://www.lastfm.es/music/Christianes/+wiki>>. [Consulta: 6 de mayo de 2009].
35. Louit, Alejandro y Pedro O’Ryan. “Marketing y música: matrimonio por conveniencia” en *Rock & Pop* [revista] N° 19. Santiago, Compañía Chilena de Comunicaciones, diciembre 1995.
36. Parker, Carlos. “El valor de la diferenciación” en *Inteligenciaradial*, edición N° 2, abril de 2005. <www.inteligenciaradial.cl>. [Consulta: 28 de septiembre de 2009].
37. Polgatti, Gabriel. “Con oídos de mujer” en *Inteligenciaradial*, edición N° 3, mayo de 2005. <www.inteligenciaradial.cl>. [Consulta: 28 de septiembre de 2009].
38. Ponce, David. “Icalma, el sonido del gen Mishima” en *El Mercurio*, 6 de agosto de 2008. <<http://www.lamusica.emol.com/detalle/index.asp?idnoticia=316388>>. [Consulta: 4 de mayo de 2010].
39. Ponce, David. “Soledad y solitaria” en *El Mercurio Online*, 17 de agosto de 2010. [Consulta: 20 de noviembre de 2010].
40. *Ritmo* [revista] N°1. Santiago, Lord Cochrane, 9 de septiembre de 1965.
41. *Rock & Pop* [revista] N° 19. Santiago, Compañía Chilena de Comunicaciones, diciembre de 1995.
42. *Rock & Pop* [revista] N°25. Santiago, Compañía Chilena de Comunicaciones, 1 de junio de 1996.
43. *Rock Clásico* [revista] N°1. Santiago, Imprenta Mario Medel, 1989
44. *Rock Clásico* [revista] N° 14. Santiago, Imprenta Mario Medel, 1989.

Glosario de Nombres

Abarca, Ximena	Arcos, Pilar	Carrasco, Fernanda	Díaz, Pilar
Acevedo, Ginette	Argandoña, Karla	Castillo, Aurora	Dinky
Acuña, Ángela	Arteche, Elisa	Castillo, Daniela	Divino Bastardo
Acuña, hermanas	Associales	Castro, Patricia	Domínguez, Sol
Adams, Isabel	Background, disquería	Cataldo, Rosa	Doris y Rossie
Aguaturbia	Balma, Luisa	Cecilia La Incomparable	Dubois, Blanche
Aguayo, Cecilia	Bari, Camila	Celis, Claudia	Ducci, Nea
Aguayo, Rosa	Barouh, Paula	Céspedes, Lucila	Echenique, Cecilia
Aguilera, Carmen	Barracos	Chaspoul, Caroline	Edwards, Consuelo
Aguirre, Gloria	Barrientos, Lina	Chavarría, Eloisa	Edwards, Lucía
Ahumada, Gabriela	Barros Urmeneta, Manuela	CHC	Eliana, Luz
Alarcón, Margarita	Barros, Carmen	Cholita Sound	Elso Tumbay
Alarcón, Olivia	Barros, Raquel	Christianes	Elvira Savi
Aldunate, Isabel	Belmar, Frescia	Cifuentes, Sara	En Busca del Tiempo
Aleluy, Daniela	Benavides, Gloria	Claro, Asunción	Perdido
Alexander, Leni	Bernal, Natalia	Claro, Catalina	Espejos Muertos
Allende, Gina	Bertucci, Catalina	Cleopatras	Esperpéntica
Allison	Besa, Cecilia	Cocq-Weingard, Amelia	Espinoza, Michele
Alsina, Elisa	Besos con Lengua	Coloma, Eleonora	Eva
Aluzinati	Betty Boop	Conejera, Daniela	Fahrekrog, Laura
Amarantha	Bismark	Conrnejo, Evelyn	Fakuta
Amenábar, Cecilia	Blue, Bonnie	Contesse, Natalia	Femfest
Amorette, Amy	Bobbits, Loretta	Contreras, Silvia	Fernández, Katty
Ampalu	Brañez, María José	Cordero, Cecilia	Ferrari de, Eclettra
Anachena	Bric a Brac	Correa, María Luisa	Fiesta Linda
Ancarola, Francesca	Bustamante, Montserrat	Corrosivas	Fischer, Edith
Angulo, Ana María	Bustos, Raquel	Court, Paz	Flores Marchitas
Ansaldi, Frida	ByS Revolución	Crisosto, Regina	Fones, Mary Ann
Antígona	Cabezas, Estela	Cuadra, Mercedes	Frambuesa, Carolina
Arana de, A.C.	Cajamúsica	Cubillo, Chimene	Fresard, Jacqueline
Aravena, Sol	Calor Polar	Cuevas, Carmen	Frigerio, Cecilia
Araya, Alejandra	Camila Decharol	Cuncumén	Fuentes, Evelyn
Araya, Catalina	Campos, Mayita	D'Mulut	Fuentes, Fer
Araya, Derlinda	Canales, Loretto	Dadalu	Fuentes, Laura
Arbulú	Canales, Marta	Daiber, Maite	Fuentes, Lily
Arcos, Pilar	Capri	Death Christine	Fuenzalida, Camila
	Capri, Ana Luisa	Del Carmen, Guadalupe	Fugellie, Daniela
	Cárdenas, Clara Luz	Délano, Inés	Fulano
	Carjaval, Emperatriz	Denise	Galatea
	Carpenetti, Brenda	Denver	Galaz, Tiare
		Día 14	Galdames, Nalini

Gallardo-Domas, Cristina	Hija de Perra Hinojosa, Paula	Las Capitalinas Las Caracolito	Luna in Cielo Luz, Myriam
Game Over	Holzapfel, Carolina	Las Consentidas	Machado, Fabiola
García, Carolina	Holzapfel, Marcela	Las Cuatro Brujas	Mackenna, Carmela
Gatica, Malú	Horregias	Las Jingers	Madam
Gayán, Elisa	Human Factor	Las Jonathan	Makiza
Genúa, Soledad	Hurtado, Verónica	Las Mechonas	Malabia
Gilbert, Mireya	Iglesias, Alejandra	Las Monedas	Mal Corazón
Gina y Los Tickets	Ilabaca, Pascuala	Las Petorquinas	Malebrán, Denisse
Girl Groups	Infantas, Sylvia	Las Polleritas	Malibú
Glasinovic, Karina	Irina La Loca	Las Prometidas	Malloca, Silvia
Godoy, Kanya	Isis	Las Sureñitas	Mamacita
Golden Baba	Jaque Mate	Lay, Maggie	Marcia
Golem	Jequier, Arlette	Lazarte, Verónica	Margaño, Cecilia
Golosina Caníbal	Jofré, Charo	Lazo, Paola	María Eugenia
Gómez, Tahía	Jordán, Laura	Lean, Cathy	María Inés, dúo
Góngora, Rita	Joutard, Flora	Lecaros, Martina	María Perlita
González (Narea), Cristina	Joutard, Paulina	Lemus, Jazmín	María Sonora
González, Ester	Juga di Prima	Letelier, Carmen Luisa	María Teresa
González, Fabiola	Kali Mutsa	Levine, María José	Marisa
González, Mariela	Karmy, Eileen	Lewin, Coni	Marisela
González, Carmen Paz	Katona	Lilits	Marisole
Graciela Rosanegra	Kokeshi Murata	Lira, Florencia	Martínez, Bernardita
Graciela Rosanegra	K-Reena	Llano, Irene	Martínez, Esther
Gran Circo Teatro	Kudai	Lomofilia	Matahari
Grebe, María Esther	Kuiko Susuki	Lonqui	Matamoros, Ximena
Gregorio de las Heras, Mireya Alegría	La Banda del Gnomo	López, Gloria	Matthey, Magdalena
Gudack, Laura	La Batuta	López, Nora	Maureira, Carmen
Guerra, Flora	La Chilenita	Lorca, Antonieta	Media Banda
Guerrero, Soledad	La Chinganera	Los Baqueanos	Mena, Javiera
Guiso	La Dolce Vita	Los Cóndores	Mena, Rosario
Guitar Hero	La Ley	Los Cuatro de Chile	Meza, Camila
Gutiérrez, Andrea	La Maravillita	Los de Ramón	Miller, Zita
Guzmán de Rivas, Rosario	La Mitad del Cielo	Los Ex	Milton, Nadia
Guzmán, Dominga	La Pulpo Orchestra	Loyola, Estela	Miranda, Marcela
Haas de, Aline B.	Labarca, Andrea	Loyola, hermanas	Miss Garrison
Harding, Pina	Lady Metal	Loyola, Margot	Mohor, Lucy
Hernández, Myriam	Larraín, Pilar	Lucco, Nelly	Molina, Natalia
Herrera, Margarita	Larrea, Viviana	Ludwig Band	Monik
	Las Belindas	Lulu Jam	Monna Bell
	Las Botas Blancas	Luna en Fa	Montecino, Sonia

Montenegro, Maitén	Penélope Glamour	Rivadeneira, Patricia	Sol y Medianoche
Montero, Lydia	Peña, Carmen	Rodríguez, Valentina	Sola, Paola
Montes, Elisa	Peña, Rocío	Rojas, Carmen	Solovera, Clara
Montoya, Elena	Pereyra, María Jimena	Rojas, Catalina	Sonia La Única
Montparnasse	Pérez Freire, Lily	Rojas, Edita	Sonia y Myriam
Morales, María Soledad	Pérez Freire, Mercedes	Romo, Daniela	Sónica
Moreno, Camila	Pérez, Delfina	Rompehogares	Sophie Brown
Morris, Elizabeth	Pérez, Gloria	Ropert	Soré, Ester
Munita, Tita	Pey, Diana	Ropert, Daniela	Soto, America
Muñeca Muerta	Pfennings, María	Ross Van	Soto, Carolina
Muza	Pinilla, Carmen	Rossi, Teresa	Soto, Fresia
My Friend María	Pinilla, hermanas	Ruch	Sotomayor, Carolina
Nena y Yeya	Pinto, Ema	Ruiz, Carmencita	Soublette, Sylvia
Nenita Real	Pizarro, Gabriela	Saavedra, Rossana	Sour
Neuman, Sandra	Pizarro, Palmenia	Saiko	Stange, Francisca
Nicole	Plaza, Carito	Salamina, Alba	Stern, Claudia
Nielsen, Lory	Plaza, Carolina	Salas, Rosario	Straube, Francisca
Niña con Frenillos	Pomponette	Salman, Gloria	Stuardo, Isabel
Nissen, Carolina	Pope Joan	Salvador, Carmen	Subercaseaux, Juana
Núñez, Carmen Paz	Pravo, Patty	Sanders, Nelly	Subiabre, Malucha
Odone, Sabina	Prieto, Carmen	Sandyrose	Supernova
Oportot, Sofia	Prieto, María Luisa	Sangüesa, Iris	Sussy Vecky
Orellana, hermanas	Primeros Auxilios	Santa Cruz, Alejandra	Sweet Gals
Orellana, Katherine	Prometidas	Santibáñez, Natalie	Tati
Orellana, Petronila	Pualuan, Jeanette	Schueller, Karla	Tejeda, Blanca
Ortega, Fernanda	Pualuan, Lorena	Schuster, Consuelo	Televisa
Ortiz (Wachter), Ema	Purdy Rocks	Scott, Scottie	Telias, Catalina
Page, Lucy	Purdy, Caterina	Seis a la Dixie	Tessa, Andrea
Pánico	Quezada, Marcela	Sepúlveda, María Luisa	Thais
Pantanelli, Clorinda	Quintana, Paz	Sepúveda, Claudia	The Apparition
Parada, Claudia	Quintanilla, María José	Serrano, Rosita	The Fallacy
Paraíso Perdido	Quiroga, Alicia	Sevilla, Paquita	The White Orchestra
Parra, Clarita	Quitral, Rayén	Shopf, Paula	Thomas, Pilar
Parra, Claudia	Raccagni, Herminia	Sierralta, Verónica	Tijoux, Ana
Parra, Colombina	Ramírez, María Angélica	Silva, Ignacia	Tizana
Parra, Isabel	Reese, Pacita	Silva, María Eugenia	Tomes, Francisca
Parra, Javiera	Reese, Paz	Silva, María Ignacia	Trago Amargo
Parra, Juanita	Reid, Ruby	Simonetti, Gloria	Traub, Bernadita
Parra, Paula	Reina Luna	Singer, Miryam	Tres Estrellas, Carolina
Parra, Tita	Renard, Rosita	Smart, Sara	Troncoso, Carmen
Parra, Violeta	Riot	Sociedad Filarmónica	Trupp de, Leopoldina

Turina, Johanna
Ubilla, Gabriela
Ubilla, hermanas
Ugarte, Sara
Ullrich, Carolina
Undurraga, Paz
Upa
Urbina, Silvia
Urizar, Minka
Urrutia, Lidia
Urú, Estrella
Valdés, Moyenei
Valdés, Vanessa
Valentina Fel
Valenzuela, Francisca
Vargas, Rose Marie
Vaso de Leche
Vasquez, Mystik
Vatcky, Gisa
Vegas
Venus
Viage
Victoria Mus
Viena
Villagra, Mariel
Villarroel, Verónica
Vivado, Ida
Viveros, Jessica
Voodoo Zombie
Waiss, Elena
Witchblade
Zannoni, Lucía
Zegers, Isidora
Zurita, Celia
Todas las que no alcancé
a escribir